

A vida fica ao lado
Superações da morte em treze contos de Maria Ondina Braga

Pedro Gustavo da Costa Duarte

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

setembro, 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Gustavo Rubim. Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública.

~~À memória de~~ A todos os que acolheram a morte
sem esperança de vida

Agradecimentos

No termo deste trabalho, quero agradecer à minha família e aos meus amigos, por terem estado sempre ali “ao lado”.

Agradeço também ao Professor Doutor Gustavo Rubim o facto de ter aceitado ser o orientador desta dissertação.

A VIDA FICA AO LADO
SUPERAÇÕES DA MORTE EM TREZE CONTOS DE MARIA ONDINA BRAGA

PEDRO GUSTAVO DA COSTA DUARTE

Resumo

É propósito desta dissertação ler, em treze contos de *A China fica ao lado*, de Maria Ondina Braga, estratégias de superação da morte.

Começo, na introdução, por explicitar a escolha da autora, da temática e da bibliografia, além de advertir para um erro que tem sido comum relativamente ao ano de nascimento da escritora.

Seguidamente, dou o meu contributo para o estudo das especificidades do género “conto”, enunciando, na escrita da autora, as particularidades que o aproximam da poesia.

No capítulo “*Apresento-vos... Joe Black*”, e em analogia com o filme de título igual, introduzo a temática da morte, traçando algumas definições e relacionando-a com a Literatura.

Apresento depois uma leitura pessoal de cada uma das narrativas, recontando-as segundo a minha visão de vida “ao lado” da morte.

No capítulo “*Superações da morte*” são estudadas as vias em que a vida parece superar a morte, nos contos em estudo, nomeadamente através da metamorfose, do amor, das ligações ao outro e da memória e histórias que dela fluem. É ainda abordado isoladamente um conto que não se insere nas problemáticas anteriores. Finalmente, analisam-se as epígrafes das narrativas, nas suas relações com o tema da dissertação.

Por último, esboço as considerações finais do trabalho.

Abstract

It is the purpose of this dissertation to read in thirteen short stories of *A China fica ao lado*, by Maria Ondina Braga, strategies to overcome death.

In the introduction I begin by explaining the choice of the author, matter and bibliography, besides adverting to a recurrent error as far as the author's birth year is concerned.

Subsequently, I give my contribution to the study of the short story genre, stating the particulars of the author's writing in which she approaches poetry.

In the chapter “*Apresento-vos... Joe Black*”, and in analogy with the movie with the same title, I introduce the theme of death, tracing some definitions and relating it to Literature.

I then present a personal reading of each narrative, recounting them according to my view of life alongside death.

In the chapter “*Superações da morte*”, I study ways through which life seems to overcome death, concerning the short stories under study; namely through: metamorphosis, love, connection to other entities, and memory and stories that flow out of it. I also consider one story which does not fit in the previous items. Finally, I analyze the epigraphs of the texts, relating them to the topic in question.

At last, the concluding remarks of the dissertation.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Ondina Braga; *A China fica ao lado*; conto; morte; vida; superações da morte.

KEYWORDS: Maria Ondina Braga; *A China fica ao lado*; short story; death; life; overcoming death.

Índice

Introdução	1
1. Escolhas	1
2. Em busca do ano perdido	9
Superando um género	13
<i>Apresento-vos... Joe Black</i>	21
Paráfrases	28
“A China fica ao lado”	28
“Os espelhos”	29
“Ódio de raça”	30
“O homem de meia vida”	32
“Fong-song”	33
“O filho do sol”	35
“Os lázaros”	35
“O homem do <i>sam-lun-chê</i> ”	37
“Magia”	38
“A morta”	39
“A doida”	41
“A pousada da amizade”	43
“O dia do grande frio”	44
Superações da morte	46
Mortemorfose	46
A-Mou amou para sempre.....	61
“Prende la relève”	66
Lembrar e contar para nunca morrer.....	71

O dia do grande frio ou a morte que gera vida	74
Epígrafes	75
Conclusão.....	77
Referências bibliográficas	81
Anexo A: Cópia do registo de nascimento de Maria Ondina Braga.....	i
Anexo B: Pormenores da cópia do registo.....	ii
Anexo C: Certificado do registo.....	iii

Introdução

1. Escolhas

A necessidade de fazer escolhas envolve qualquer aluno que se proponha a trabalhos académicos. Antes dele, já o Professor, o departamento, a faculdade, tiveram de as fazer. Para além do que elegemos, tudo o resto tem de ficar em pausa, cabendo apenas na humildade de não termos podido abarcar o mundo.

É devida uma explicação sobre o título desta dissertação. *A China fica ao lado*¹ é uma coletânea de contos que Maria Ondina Braga publicou pela primeira vez em 1968², através da editora Panorama. A autora construiu a sua identidade literária a partir, em grande medida, da conceção que da vida criou ao viajar (e permanecer) pelo mundo, como grande parte da crítica fez notar: “(...) também nos livros desta escritora se nos tornam interessantes os caminhos da sua ‘aventura’ por terras longínquas, por Índias, Brasis, Áfricas e Ásias, terras onde pôs os pés e os olhos, e donde trouxe momentos de paisagem e figuras humanas”³; “Essa rica mundividência informa os livros da autora, que vai traçando destes vários cantos do mundo retratos e descrições de personagens, de modos de estar e de viver”⁴; “(...) foi cumprindo em si, e nos livros que ia escrevendo, a tão portuguesa condição de viajante do mundo – e mais dos mundos exóticos do Oriente –, na esteira de um Fernão Mendes Pinto, de um Wenceslau de Moraes, de um

¹ Este é também o nome do primeiro conto da coletânea. A distinção será naturalmente feita destacando o título do livro em itálico e o título do conto entre aspas.

² Anteriormente, em 1966, o manuscrito tinha ganho o prémio do concurso de manuscritos do SNI (Secretariado Nacional de Informação); segundo Maria Ondina, foi a única forma de conseguir publicar o livro, uma vez que o prémio era precisamente esse: “Como não encontrava editora, o Namora sugeriu-me, então, que concorresse ao prémio desse ano. Um prémio não de dinheiro, apenas da publicação do livro. E foi a maneira de pôr cá fora a minha primeira obra [as duas primeiras publicações, livros de poesia, haviam sido pagas pela autora, como refere na mesma entrevista], aliás muito elogiada pelos membros do júri, que eu não conhecia” (Barbosa, 1989: 13); no entanto, a ligação deste organismo ao Estado Novo acabou por ser um dos motivos que a votou, desde a Revolução, a um progressivo esquecimento. A segunda edição, publicada em 1974 pela Bertrand, inclui três novos contos (“Natal chinês”; “Os espelhos” e “O Dia do Grande Frio”); a terceira edição é de 1976, da Editores Associados; a quarta edição é do Instituto Cultural de Macau, de 1991 (existe edição em braile e uma tradução chinesa). A edição cujo texto sigo é a mais recente; no entanto, comparei-a com as restantes edições e serão feitas algumas observações com base em diferenças encontradas, sobretudo relativamente à primeira edição (Maria Ondina alterava bastante os textos quando tinha oportunidade de os rever, como se comprova pela segunda edição d’*A China fica ao lado*).

Alguns dos contos desta obra foram republicados noutras coletâneas e antologias.

³ Nunes, 1975: 78-79.

⁴ Morão, 1993: 745.

Camilo Pessanha, ou de um Ruy Cinatti (...)”⁵; “(...) a fixação de momentos e personagens em mundos exóticos (sobretudo do Extremo Oriente) onde a escritora viveu e se lhe gravaram para além do efêmero da sua circunstância”⁶; “(...) necessariamente, esse rico capital de experiências e de culturas imprime à sua escrita um desenho ímpar (...)”⁷. Da sua primeira passagem por Macau, entre 1961 e 1965⁸, nasceu este livro.

Olhando mais de perto para o título, *A China fica ao lado* remete para a ideia de que se estaria ao lado da China; em Macau, neste caso. O deíctico “Ao lado” transmite então uma ideia de proximidade e não de rejeição, ao contrário da interpretação habitual para a expressão “de lado”. Geograficamente perto, pelo menos, assim está a China em relação a Macau. Mas essa proximidade não é apenas espacial: estas histórias de Maria Ondina vão ao encontro de muitos chineses exilados, provas vivas de uma China que também em Macau se respira. O jogo de palavras empregado no título desta dissertação, em que troco “China” por “vida”, propõe-se revelar, em treze dos catorze contos desta obra, que as imagens de morte transmitidas pelos textos não fecham horizontes de vida. Pelo contrário, pude neles descobrir que a vida continua a pulsar ali “ao lado”, através de estratégias que parecem superar a morte, tais como: metamorfose; memória; alteridade; amor. A morte parece deixar de constituir um fim definitivo.

O objetivo desta dissertação é, então, contribuir para a leitura da perspetiva da vida na ficção escolhida, descobrindo que a morte, enquanto dimensão física de termo da vida humana, é superada pela influência dessa vida. Não se trata necessariamente de provar que estes textos asseguram a existência da vida, tal como a conhecemos, para além da morte física do ser, até porque parte da superação da morte pode dar-se ainda antes da sua ocorrência. A atmosfera de morte, que povoa a vida mas não a destrona, é também uma parte importante desta empresa.

Mas como vim parar aqui?

Na sequência da escolha de orientar os meus estudos pós-graduados para a área dos Estudos Portugueses, o meu gosto pessoal encaminhou-me para os estudos de

⁵ Voto de pesar pela morte da escritora; IX legislatura, voto 47; disponível na página da Internet da Assembleia da República Portuguesa (vide “Referências Bibliográficas”).

⁶ Salema, 1984: 247.

⁷ Martins, 2012: 6.

⁸ Voltaria ao território, já nos anos 90 do século XX, em visita, o que inspirou alguns textos sobre Macau, vinte e cinco anos depois.

literatura. Na altura em que se impunha a escolha de um tema para a dissertação de mestrado, apenas sabia que gostaria de trabalhar Maria Ondina Braga. A autora fora uma descoberta que, a início, não me entusiasmou. Comecei por ler o conto “O Recolhimento”⁹, nas aulas de “Literatura Portuguesa – séculos XIX-XXI” da Professora Doutora Serafina Martins, quando iniciei a minha licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Estávamos em 2008 e eu ressentia-me ainda do curso de Direito, que me tirara vários anos à vida e à criatividade. Se me atrevo a esta deambulação egóica, mais não é do que pelo imperativo lógico de situar a explicação à primeira pergunta que me ocorre quando me sento pela primeira vez para escrever esta dissertação: como vim parar aqui?. Esta pergunta é a chave para que eu possa empreender aquilo a que me propus: dissertar sobre um tema, tentando ocupar-me não de soluções, mas de problemas. A Literatura é imitação do mundo; e se é verdade que aquilo que lemos vem desse mundo, também é verdade que, dessas leituras, recebemos valores, integramo-los na nossa esfera pessoal e devolvemo-los, transformados, novamente ao mundo. Esse ciclo garante que, quando falamos de um tema como a morte, estamos a falar, também, de Literatura. E se esse tema for abordado a partir do texto literário, então está plenamente justificado o seu tratamento numa dissertação nesta área de estudos. Maria Vitalina Leal de Matos propõe: “o próprio sujeito, que quanto mais está implicado na leitura e na crítica, melhor entende que o texto o elucida a ele também: na medida em que leio, compreendo-me melhor. E compreendo a cultura, a dimensão social que ela incorpora e que através dela em mim actua e me faz agir. Evidencia-se assim o lado de ‘autoconhecimento’ que todo o conhecimento literário envolve. A crítica literária é uma equação na qual ‘eu’ sou também uma das incógnitas. Se a resolvo para conhecer a obra, resolvo-a também para me conhecer a mim.”¹⁰ Para Manuel Gusmão, “a escrita-e-a leitura da poesia mostram no seu fazer-se que nós somos também isso mesmo; a poesia tem parte nisso a que chamamos vida”¹¹.

Vim, então, parar aqui, e em primeiro lugar, por gostar muito da ficção breve de Maria Ondina Braga. E não é o gosto pessoal um dos principais indicadores das boas escolhas académicas, como adianta Umberto Eco¹²? Essa ficção estava impregnada da

⁹ In *A Rosa de Jericó*: Braga, 1992.

¹⁰ Matos, 2001: 88.

¹¹ Gusmão, 2007: 11; 18.

¹² Eco, 2008: passim.

minha realidade, e a ela mais ainda aderi quando comecei a perceber que o mesmo se passava com a autora por detrás da ficção. Maria Ondina teve sempre, ao seu lado, o espectro da morte. Facilmente um estudioso da obra da escritora concluirá que perpassa por grande parte dos seus textos¹³ uma melancolia embalada pelo ritmo da morte. Mas, talvez devido ao meu percurso na altura, que se abria para um horizonte novo, comecei a descobrir, por detrás de toda a morte, a vida. A vida, sempre ali “ao lado”. Não que eu achasse ser possível falar de morte sem ser para “testemunhar a vida, sentada à proa da ‘casa’ do pescador, impávida, firme”.¹⁴ Mas também porque comecei a vislumbrar que, mesmo quando a figura da morte parecia isolar-se, a vida continuava a espreitar. E essa consciência, essa quase descoberta, deu-se com a obra *A China fica ao lado*. É por isso que a ela agora me dedico, renunciando, para já, ao alargamento da análise da temática a outros livros de Maria Ondina; reservo esse trabalho para posteriores desafios, cujas dimensões o permitam.

Das catorze narrativas que compõem a coletânea, não considero o texto “Natal chinês”.¹⁵ Ao contrário das outras histórias do livro, este conto não contém elementos explícitos que permitam a leitura da superação da morte [considerar a ressurreição de Jesus seria demasiado forçado num texto que, dirigido a um símbolo de vida (o nascimento), não chega a aludir à morte]. Ponderei a hipótese de o substituir por um conto de outra obra, mas pareceu-me mais sensato manter coeso um plano que, de facto, e pese embora a possibilidade de leitura desta temática noutras obras da autora, se restringiu a *A China fica ao lado*. É verdade que, alimentando os inseguros fantasmas que assombram quem dá os primeiros passos académicos, sempre se pensa que talvez seja pouco, que talvez se pudesse incluir mais um conto, ou uma novela, aproveitando para estudar as diferenças teóricas entre ambos, considerando ainda as especificidades da obra da autora; ou talvez fosse melhor um romance, sempre é maior. Mas a serenidade das escolhas feitas surge mais facilmente quando se assume que as fizemos.

Além da já justificada escolha do corpus base, houve naturalmente necessidade de escolher bibliografia de referência. Apesar de não ser abundante em estudos aprofundados (com exceção de algumas teses académicas), a bibliografia crítica sobre a

¹³ Vide alguns exemplos nas páginas 26-27.

¹⁴ Braga, 1991: 40.

¹⁵ Analisarei, então, treze contos. Este número foi meramente coincidente com a exclusão de um dos contos, embora seja curioso o sincronismo, tendo em conta a simbologia de morte que rodeia o treze, herdada sobretudo da tradição cristã. No Tarot, a carta da morte tem este número. Recorde-se também o facto de Maria Ondina ter nascido num dia 13.

autora fragmenta-se por vários artigos, versando sobre muitos dos seus textos. Preferi, logicamente, os que incluem palavras sobre *A China fica ao lado*, mas dei também relevância a outros ensaios e entrevistas que Maria Ondina concedeu. E como os estudos literários são, por excelência, interdisciplinares, recorri a outras áreas do saber. Gostaria de justificar o recurso à bibliografia esotérica, espiritual e, em especial, astrológica. Por um lado, Maria Ondina Braga teve grande afinidade com o Taoísmo, filosofia oriental de explicação da origem e evolução do mundo, muito implicada no estudo dos fundamentos da linguagem simbólica que é a Astrologia. É o Taoísmo, como génesis filosófico, que situa, nas limitações do humano, a complexidade de uma vida que reporta uma, eterna, indivisível e incriada, religando a terra à sua correspondência com o céu. Com ele Maria Ondina contactou (chegou a traduzir *Religiões chinesas*¹⁶, em que o assunto é amplamente tratado), na sua incursão por Macau e pela China, bebendo inspiração para as suas histórias. Por outro lado, é também importante notar que a autora chega a fazer corresponder características da sua personalidade com o facto de ter o Sol em Capricórnio, o que indicia ligações com esta tradição¹⁷. E se nada disto bastar, talvez seja suficiente o facto de serem áreas que me são chegadas e que, por fazerem parte do meu mundo, não posso, nem sou capaz, de ignorar quando penso a Literatura. Nas palavras de Helena Buescu, “não é possível ‘ler’ senão ‘comparativamente’”¹⁸. A imersão no mundo da Literatura implica sempre uma comparação com o nosso próprio mundo. No meu caso, revelou-se inevitável trazer à colação a Astrologia e o Esoterismo, tendo em conta que, assim que a temática da dissertação começou a desenhar-se, logo toda a simbologia que eu conhecia povoou a minha mente, obrigando-me, a cada página, a uma verdadeira transformação dos meus preconceitos e da minha rigidez académica; porque esse é também um mundo onde situo a minha humanidade. “Não existe uma opção entre ‘comparar’ e ‘não-comparar’ e o mundo tem sempre maneira de se mostrar nos interstícios de qualquer espaço”¹⁹. Penso que é esta a essência da Literatura: construir pontes entre o que lemos e o que vivemos. E, sendo assim, “não há como não comparar”²⁰. Finalmente (ou talvez seja sempre no início), a filosofia. Recorrer aos filósofos é, no meu entender, recorrer ao mais elementar recurso de que dispomos para dissertar: pensar. Escolhi, por me terem

¹⁶ Smith, 1971.

¹⁷ Scarano, 1984: 12. Ferreira, 1991: 60.

¹⁸ Buescu, 2001: 23.

¹⁹ Buescu, 2001: 24, 26.

²⁰ Idem, ibidem: 23.

ajudado a organizar e a levar mais longe o meu pensamento, duas obras: *Pensar a morte*, de Vladimir Jankélévitch²¹ e *Vivo até à morte*, de Paul Ricoeur²². Esta última assume particular significado por ter sido publicada postumamente mas ter sido escrita numa altura em que o autor, assistindo ao processo de morte da sua mulher, meditava sobre o assunto ocupando-se da vida, preferindo a “promessa de viver”²³; o seu título, embora parecendo contraditório relativamente à visão desta dissertação, não deverá ser lido literalmente, como expressou Frédéric Worms em “Vivendo até à morte... não para a morte”²⁴ e tal como deu a entender o próprio Paul Ricoeur: “Do fundo da vida, uma potência surge, que diz que o ser é ser contra a morte”²⁵.

Depois desta contextualização, e antes de entrar na temática escolhida, dissertarei brevemente sobre o tratamento dado por Maria Ondina ao conto, analisando as especificidades de um género que, na obra desta autora, se supera a ele próprio, nomeadamente através da incorporação de influências do modo lírico. A importância dessa incursão justifica-se, a meu ver, com uma particularidade que o tema da dissertação ditou: numa tese de estudos literários, a teoria da literatura deve ocupar um lugar central; ora, neste caso, a envolvimento com a temática acabou por se desviar da teoria, isto apesar da preocupação em pontuar o trabalho com a importante presença da análise literária.

Em seguida, foco-me na temática da morte, trazendo à colação alguns dados sobre a sua definição e abordagens.

Depois, e antes de avançar para as formas de superação da morte encontradas em *A China fica ao lado*, arrisco um capítulo intitulado “Paráfrases”. Trata-se de recontar cada narrativa, transmitindo a minha forma de as ler, não ficando pela posterior explicação do texto e retirando-o dum quadro de leitura que não tinha, até agora, contemplado esta minha visão. A sua inclusão não foi pacífica. A início, pensei tratar-se apenas de um exercício de bastidores, que me permitiria levantar com maior precisão as questões que queria abordar, identificando o que me levava a sentir que a morte estava a ser superada. Claro que o reconto das histórias corre o risco de não ser fiel às palavras ou intenções da autora. Dei por mim, no reconto de “A China fica ao lado”, a descrever

²¹ Jankélévitch, 2003.

²² Ricoeur, 2011.

²³ Como se confirma no pós-fácio em Ricoeur, 2011: 109-114.

²⁴ Ricoeur, 2011: 111.

²⁵ Idem, ibidem: 114.

as paredes do prédio como “suja e escalavrada”, dois adjetivos empregados por Maria Ondina. Ora, no texto do conto não existe conjunção copulativa, que vem assim, na minha leitura, acrescentar, tornando o prédio mais decadente. Quer isso dizer que enegreci ainda mais as paredes e foi assim que senti a história. Talvez tenha sido precisamente essa vírgula que acabou por me indicar que o prédio seria muito mais negro e decrepito. Talvez a dor do meu coração já se estivesse expressando²⁶. E aqui nasce a minha necessidade de empreender o exercício do reconto, que me levou a estas paráfrases. “O texto literário não possui, não encerra um significado verdadeiro, perfeitamente limitado e concluso (...) a sua existência é imperfeita. Inacabada. Falta-lhe essa resposta, esse destinatário que ao ler a obra a constitui na sua identidade e no seu destino.”²⁷ Por que motivo hesitava eu em mostrar o meu trabalho de reconto? Por estar a apropriar-me de um texto de autor? a modificá-lo? a alterar-lhe o sentido? Todas estas dúvidas seriam legítimas se esses recontos, essas leituras, não fossem a base do trabalho; aliás, eram o verdadeiro trabalho. Foi a partir daí que percebi que eu, a minha forma de ler, poderia ser proposta à Academia. Senti, então, que tinha de partilhar e de integrar esta parte fundamental do meu trabalho. Disse Vitorino Nemésio: “Tudo o que compreendemos é potencialmente capaz de ter sido criado por nós; a compreensão é o acto pelo qual nos pomos nas condições de produzir o compreendido; ninguém poderá exercer semelhante função capazmente sem conhecer bem os recessos em que se passa o mistério da criação literária. É preciso que o crítico tenha feito a experiência dêsse inefável, tanto ou mais que o escritor”²⁸. E vai mais longe: “Assim como ninguém pode responder de ante-mão pela sua conduta em face dos mil redos da emergência, assim um ente de ficção não pode sair do escritor com todas as suas deslocções e movimentos previstos. Uma certa estrutura típica que o seu criador lhe infundiu assegura-lhe determinado estilo de proceder nos diferentes lances de acção. Mas os seus vai-vens de humor, a sua linha significativa, e, sobretudo, a sua personalidade profunda são radicalmente inacessíveis à matéria verbal de que está feito. E é precisamente aqui que a colaboração do leitor é chamada de urgência. (...) A verdadeira natureza do ente literário é a do mito – uma natureza esparsa e dependente da elaboração de todos nós”²⁹. É mais um risco que assumo nesta dissertação. Ou não andasse ela na fina linha entre a vida e a morte.

²⁶ Ao contrário da indizível dor do coração do homem, na epígrafe do conto “A China fica ao lado”.

²⁷ Matos, 2001: 91.

²⁸ Nemésio, 1935: 212.

²⁹ Nemésio, 1935: 212-213.

Finalmente, debruço-me sobre as estratégias de superação da morte que encontrei nestes contos. Traçarei depois algumas considerações finais que permitam fechar a lógica deste trabalho.

Uma última ressalva... Já perto do momento de entrega desta dissertação, fui surpreendido com a referência a um artigo de Fernando Mendonça, publicado numa revista que desconhecia, de nome *Revista de Língua e Literatura*³⁰. Ao que pude saber, a revista era brasileira, e este ensaio teria sido publicado em 1980, no seu terceiro número, intitulando-se “Os contos de Maria Ondina Braga ou a vida fica ao lado”. Apesar das diligências que empreendia para tentar chegar ao artigo (as referências que encontrei não mencionavam editor nem local; encontrara na *Colóquio/Letras* um artigo do autor mas não era este), não me era possível lê-lo. Não sabia, portanto, o que queria o autor significar com o emprego da palavra “vida” em substituição de “China”. Seria que tínhamos tido a mesma ideia? Se sim, entusiasmava-me saber que eu não tinha sido o único a descobrir vida na morte a partir dos textos de Maria Ondina (teria Mendonça analisado alguns contos desta coletânea?), apesar do incômodo da coincidência. Tinha resolvido manter o meu título, apesar desta semi-descoberta, até porque ele só completava o seu sentido com o sub-título, preservando assim a sua originalidade. Foi nessa altura que recebi resposta a um “e-mail” que enviara para o Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. O artigo estava lá. Faltava apenas deslocar-me ao Brasil para o “xerocar” (palavra do próprio serviço), ou então ousar pedir que mo digitalizassem e enviassem, para não morrer na praia depois de tão difícil descobrimento (ou achamento). Ganhou a segunda opção. Depois de analisar o artigo, concluo que Mendonça, em palavras muito elogiosas e que pretendem dar a conhecer Maria Ondina Braga no Brasil, quis mostrar que, apesar da forte presença da morte (um tema preferido da autora, como diz), ela “é uma categoria que não faz terminar nada, antes faz começar alguma coisa: uma lembrança, um rito, um sentido – pequenos acompanhamentos para a vida”³¹. Mendonça termina com a certeza de que para Maria Ondina, que afirma tantas vezes confundir-se com as narradoras e com as personagens das suas histórias, a vida ficava ao lado (próxima e não “de lado”). Apesar desta coincidência, assumo o jogo de palavras que escolhi para o título, deixando aqui a ressalva e o crédito ao ensaio de Fernando Mendonça. O meu título compõe-se de um

³⁰ Chama-se, afinal, *Revista Brasileira de Língua e Literatura* e é editada pela Universidade de São Paulo.

³¹ Mendonça, 1980: 34.

sub-título; vai, portanto, mais longe; vai até à análise da vida a espreitar ali “ao lado” da morte, impondo-se, superando-a; definitivamente? Quem sabe se no final este ponto de interrogação terá sido eliminado, contrariado ou simplesmente corroborado...

2. Em busca do ano perdido

Maria Ondina Braga, 1932 — Fernandes, 2005: 6; Machado, 1996: 74; Martins, 2009: 221; Martins, 2012: 6; Mendonça, 1980: 31; Morão, 1993: 744; Biblioteca Nacional de Portugal; Assembleia da República Portuguesa³²; Espaço Maria Ondina Braga, Museu Nogueira da Silva. Reticências.

Antes de avançar, devo também uma clarificação relativamente a um dado fundamental sobre a autora dos contos que me proponho estudar. Em toda a bibliografia sobre Maria Ondina Braga que pude consultar³³, 1932 é o ano tido como sendo o do seu nascimento. Apenas o blogue sobre Maria Ondina Braga³⁴, da autoria de José António Barreiros, o contradiz, alegando que um sobrinho da escritora teria afirmado 1922 (dez anos antes, portanto) como sendo o verdadeiro ano de nascimento da tia. Ora, no volume que o Museu Nogueira da Silva organizou sobre Maria Ondina Braga³⁵, um seu sobrinho dedica-lhe duas páginas, isto numa edição que assume que a sua tia teria nascido em 1932. Pode o sobrinho não ter sido o mesmo, é verdade; mas este não deixa de ser um caso estranho.

Assumindo a postura de investigador que um trabalho desta natureza determina, requeri o registo de nascimento da autora³⁶. Não me cabe julgar uma tendência que se perpetuou por tantos anos e tantas páginas; menos ainda quando a própria Maria Ondina não desmentiu essa informação: ainda que nunca a tivesse lido nas páginas que a crítica lhe dedicou³⁷ [o que, segundo o projeto de investigação sobre o espólio de Maria Ondina Braga, não deve ter acontecido: “(...) colecionava e organizava metodicamente

³² Voto de pesar pela morte da escritora; IX legislatura, voto 47; disponível na página da Internet da Assembleia da República Portuguesa (vide “Referências Bibliográficas”).

³³ Vide “Referências Bibliográficas”.

³⁴ Vide “Referências Bibliográficas”.

³⁵ Silva et al., 2012.

³⁶ Vide p. i.

³⁷ Embora não seja muito frequente, em vida dos autores, referir a sua data de nascimento (ou, pelo menos, o ano), cito no primeiro parágrafo alguns exemplos de textos que, antes de 2003 (ano da morte da autora), o fizeram, podendo ter sido, por isso, lidos por Maria Ondina.

álbuns, com reações críticas a cada uma das suas obras assim como notícias nas quais era feita qualquer referência ao seu nome. A sua natureza minuciosa traduz-se no cuidado com que catalogou e anotou algum deste material (...)”³⁸], terá certamente perscrutado a edição das suas obras³⁹; ora, o paratexto d’*A casa suspensa*⁴⁰, editado em 1982 (em vida da autora, portanto) pela Relógio d’Água, menciona explicitamente 1932 como o seu ano de nascimento⁴¹. Teria Maria Ondina gostado desta leveza de idade? Seria que preferia ser dez anos mais nova? Tendo em conta a sua postura nas entrevistas que li, em que não se coibia em afirmar a sua personalidade sombria, chegando mesmo a mostrar-se cansada da vida, essa opção não parece muito credível⁴². Talvez nunca venhamos a saber; talvez não importe, se à própria nunca importou. Seja como for, impõe-se repôr a verdade dos factos, tanto quanto é possível apurar oficialmente: a escritora cujo nome literário adotado começou por ser “Maria Ondina” para passar, a partir de *Os rostos de Jano*⁴³ (1973), a ser “Maria Ondina Braga”, nasceu a 13 de janeiro⁴⁴ de 1922, na freguesia de São Lázaro, na cidade de Braga, às dezoito horas e trinta minutos, sendo filha (“legítima”, conforme as exigências de distinção à época) de José Fernandes Braga e de Ana Barbosa⁴⁵ Soares Fernandes Braga, conforme consta do registo n.º 237, do ano de 1922, da Conservatória do Registo Civil de Braga⁴⁶. Claro que poderia ter-se dado o caso de uma outra Maria Ondina Soares Fernandes Braga, essa sim a escritora, ter nascido no mesmo dia, mês e local mas no ano de 1932; no entanto, esse registo não existe. Conforme averbamento ao registo a que tive acesso, Maria Ondina Soares Fernandes Braga morreu a 14 de Março de 2003⁴⁷, tal como é do conhecimento da crítica e do público, o que traz mais uma segurança na crença de que este será o seu registo de nascimento.

³⁸ Silva, 2012: 20-21.

³⁹ É verdade que Maria Ondina, com a sua tendência em alterar o texto a cada leitura, não gostava de voltar a abrir as publicações (tal como expresso em Barbosa, 1989: 13); mas nada me faz crer que não supervisionasse o paratexto, a capa, a contracapa, sobretudo em edições que, como refere (por exemplo, em Barbosa, 1989: 14), a tanto custo obteve.

⁴⁰ Braga, 1982.

⁴¹ Em *Contos de riso e riso* (Braga, et al., 2000), a biografia de Braga, com fortes probabilidades de ter passado pelo crivo da autora, atesta igualmente o ano de 1932 como o do seu nascimento.

⁴² Em Braga, 1998: 106 chega mesmo a afirmar “a minha pena por não haver morrido logo ao nascer”.

⁴³ Braga, 1973.

⁴⁴ O dia e o mês nunca estiveram em dúvida (com exceção para Braga et al., 2000: 92, que avança com o dia 25 de dezembro).

⁴⁵ O decurso do tempo, aliado ao tratamento mecânico do documento, criaram em mim a dúvida entre “Barbosa” e “Bárbara”; devido à inexistência do acento agudo, optei por “Barbosa”, tendo confirmado esta opção ao verificar, no mesmo registo, que a avó materna de Maria Ondina tinha este apelido.

⁴⁶ Vide pp. i-ii.

⁴⁷ Vide p. ii.

Contactei o Museu Nogueira da Silva, depositário do espólio da escritora e onde, desde 2012, existe um espaço que lhe é dedicado. Maria Helena Trindade explicou-me que não foi ainda possível disponibilizar digitalmente o arquivo da autora. De qualquer forma, segundo a página na Internet do museu⁴⁸, da relação de documentos legais não constam passaportes nem bilhetes de identidade que permitam asseverar o seu ano de nascimento. Também não consegui contactar o sobrinho da escritora ou qualquer outro familiar. Imagino se, na sua imensa solidão de alma, não teria havido, algures no tempo em que foi mais portuguesa, junto de algum familiar ou amigo chegado, um bolo de aniversário, servido com chá oriental; quantas velas teria?; ou seria que nenhuma luz, nunca, se debruçou sobre este (quem sabe sobre outros) facto da sua biografia⁴⁹?

Três últimos e intrigantes dados vêm alicatar o empenho em continuar, noutro tempo e noutra sede, esta investigação.

Em primeiro lugar, Maria Ondina alega, numa entrevista a um jornal brasileiro⁵⁰: “Braga foi um nome adotado pelos meus avós. Eles estavam no Brasil e ele se chamava Joaquim Fernandes; sendo de Braga permaneceu esse nome, todos o adotaram, para facilitar”. Ora, o registo de nascimento consultado não apresenta Joaquim Fernandes como avô (suponho que paterno, mas como materno também não consta). O avô paterno, segundo o assento, é Manoel António Fernandes⁵¹. Seria um erro do texto da entrevista? Curioso é notar que uma das testemunhas, e padrinho da criança no registo em causa, esse sim, chamava-se Joaquim Fernandes... Braga⁵². Seria seu tio-avô? Seria a ele que se referia Maria Ondina quando falava dos avós no Brasil? De facto, na obra autobiográfica⁵³ *Vidas vencidas*, diz a escritora que a eleição do seu nome teria sido através de “uma lista encomendada pelo pai a um irmão que tinha no Brasil e que seria meu padrinho por procuração”⁵⁴. Seria esse o tal tio-avô, Joaquim Fernandes Braga?

Em segundo lugar, Michela Graziani, autora de *Culture in dialogo: Occidente e Oriente nella narrativa di Maria Ondina Braga*, afirma, nesse texto, que Braga nasceu em 1932; logo acrescenta uma nota em que reconhece o seguinte: “In realtà la scrittrice

⁴⁸ Vide “Referências Bibliográficas”.

⁴⁹ É curioso notar que o mapa natal astrológico de Maria Ondina Braga apresenta Neptuno em Leão na primeira casa, simbolizando prováveis ilusões com a sua identidade; no seu lado luminoso, esta posição é inspiradora de imaginação e sonhos.

⁵⁰ Scarano, 1984: 12.

⁵¹ Vide p. ii.

⁵² Vide p. ii.

⁵³ É preciso não nos esquecermos de que as autobiografias não deixam de ser filtradas pela memória e pelos pontos de quem conta um conto.

⁵⁴ Braga, 1998: 13-14.

è nata nel 1925, ma a causa di un errore all'anagrafe è stata registrata il 13 Gennaio 1932. Tuttavia lei non há mai voluto rettificare la data. Pertanto la sua morte non sarebbe avvenuta a 71 anni, bensì a 78”⁵⁵. Não encontrei qualquer registo de nascimento com o nome completo da escritora para o ano apontado por Graziani (1925). E se 1932 foi, como alega, um erro de registo, terá ele sido corrigido para 1922 (e não para 1925)? Onde teria a investigadora encontrado estas pistas? E a informação de que Maria Ondina não teria querido retificar a data, de onde vem? Apesar das tentativas de contacto por “e-mail”, não obtive resposta, até à entrega desta dissertação, por parte de Graziani.

Finalmente, também na obra *Vidas vencidas*, agora no texto intitulado “O 13”, Maria Ondina afirma ter nascido numa sexta-feira 13. Ora, consultando o calendário de 1932, o dia 13 de janeiro correspondeu a uma quarta-feira; mas, no ano de 1922, esse dia foi uma sexta-feira. Sendo este livro, alegadamente, autobiográfico, este parece ser um dado fiável (sem embargo do exposto na nota 53).

Por agora, e tanto quanto é válido e oficial para os cidadãos da República Portuguesa, Maria Ondina Braga nasceu em 1922.

⁵⁵ Graziani, 2009: 73.

Superando um género

“Quando o sol descia no mar, o morro, ao cabo da ilha, era um archote flamejante. Parecia que o mundo ia acabar ali, ou talvez começar, que novas formas, ou o nada, surgiriam, definitivas, da massa ígnea dos elementos – terra argilosa, céu e água ardendo ao sopro do Espírito – e que o tempo que havia de suceder-se seria o dia perfeito da natureza depurada. (...)”⁵⁶

Neste conto de Maria Ondina Braga...

Neste poema de Maria Ondina Braga...

“Alguém lê... Só pode ler o que já foi escrito; e lê (tal como o outro escreveu) numa instância de ‘eu, aqui, agora, assim’; ou seja, numa dada contingência ou cena histórica”⁵⁷.

Duas pessoas diferentes poderiam ler o parágrafo acima transcrito do conto “Os Lázaros” e cada uma delas poderia produzir uma das duas afirmações que se lhe seguem; ambas variam em apenas uma palavra e, no entanto, nenhuma delas deveria provocar um sentimento de negação. Se o primeiro leitor fosse mais rigoroso em relação à denominação editorial ou se simplesmente olhasse para as palavras integradas num encadeamento de acontecimentos numa unidade de ação, falaria em conto. O segundo leitor poderia fazer relevar a profunda subjetividade deste narrador, na fronteira onde o distanciamento termina, enquanto descreve “o dia perfeito da natureza depurada”, conferindo a este texto um carácter poético. Se é verdade que “a prosa e o verso são ‘maneiras’ da forma e não a sua essência”⁵⁸, a poesia pode estar presente neste conto. E, no entanto, apesar de os dois leitores estarem corretos, este texto está inserido, para a História e para a Teoria da Literatura, nas demarcadas e canónicas categorias: modo narrativo, género conto. E se lhe chamássemos conto-poema?

Para nos aproximarmos (apenas) das respostas a estas perguntas, há que relembra, antes de mais, que a classificação triádica remonta à Antiguidade, embora tenha apenas sido no século XVI que se chegou à divisão Narrativa/Drama/Lírica. Esta

⁵⁶ Braga, 1991: 53.

⁵⁷ Gusmão, 2001: 203.

⁵⁸ Menezes, 1993: 18.

compartimentação resulta das diferentes formas de discurso existentes, agrupadas de acordo com formas de representação do mundo. Acrescenta Carlos Ceia: “As diferentes teorias sobre o problema dos géneros literários evoluem em torno de um denominador comum de reflexão: o que é que representa o literário e como é que essa representação se produz”.

A questão dos modos e géneros literários está intimamente relacionada com o conceito de cânone. Aguiar e Silva esclarece que o debate sobre os géneros se encontra “ligado a conceitos como os de tradição e mudança literárias (...), modelos, regras e liberdade criadora (...)”⁵⁹, ou seja, ao cânone, por sua vez ligado aos conceitos a que alude Aguiar e Silva; nas palavras de Manuel Gusmão, “entre os vários passados por que vagueamos, os diferentes futuros que imaginamos e os diversos presentes que vamos tecendo”⁶⁰. Se é verdade que o cânone implica as “afinidades electivas” de que fala Gusmão⁶⁰, não se pode hesitar dizer que a forma de representação do literário está intimamente relacionada com o cânone. Continua Aguiar e Silva: “Os géneros literários desempenham, assim, um importante papel na organização e na transformação do sistema literário. Em cada período histórico se estabelece um ‘cânone’ literário, isto é, um conjunto de obras que são consideradas como relevantes e modelares (...)”⁶¹.

Estas arrumações podem corresponder a uma necessária sistematização das matérias numa área que não é apenas fruição mas que também abriga investigadores, professores e alunos, e os próprios autores, pessoas que trabalham com e para a literatura. “Sem a ‘memória’ do sistema, sem as regras e as convenções dos seus códigos, o autor não produziria textos literários, nem o leitor estaria provido dos esquemas hermenêuticos que o habilitam a ler e a interpretar esses mesmos textos no âmbito do quadro conceptual e institucional em que se situa a literatura”⁶². “Institucional”, precisamente uma palavra que se relaciona com o conceito de cânone. Se a questão da divisão genológica fizer, de facto, parte de um certo cânone literário (ou cânone de teoria literária), então será também verdade que estará implícita a sua relação com a temporalidade. “(...) os géneros encontram-se sistemicamente correlacionados na ‘memória’, ao mesmo tempo estável e móvel, do sistema literário”⁶³. Esse “artifício

⁵⁹ Aguiar e Silva, 1981: 339-340.

⁶⁰ Gusmão, 2008: passim.

⁶¹ Aguiar e Silva, 1981: 393.

⁶² Aguiar e Silva, 1981: 392.

⁶³ Aguiar e Silva, 1981: 392.

literário” (como lhe chama Ralph Cohen⁶⁴) estará condenado à eterna renovação, conforme o engenho dos tempos e de quem neles intervier: críticos, professores, leitores; pessoas que todos os dias contribuem, sem darem por isso e no mais insignificante dos seus gestos, para a construção e manutenção daquilo que é a literatura.

A comprovada relação entre a divisão genológica e o cânone implica que a constante renovação a que ele está sujeito interfira nessa mesma divisão. Isto mesmo, aliás, se verificou ao longo da história⁶⁵. Como explica Carlos Ceia, “O pré-romantismo alemão conheceu já uma forma de contestação contra a teoria fixa dos géneros literários. O romantismo foi mais longe ao aceitar a multiplicidade e a diversidade das obras literárias. O século XIX é marcado pelos estudos de Brunetière, que interpreta a génese dos géneros literários em tom evolucionista e de Croce, que apresentará uma doutrina já próxima de certas formas de pensamento liberal”. A ligação da literatura à criatividade é condição indispensável de uma teoria genológica acompanhante do carácter metamórfico do cânone. “Cada época constrói os seus códigos e, à medida que a modernidade se afirma, poucos artistas resistem ao desafio das convenções clássicas. Estamos claramente a seguir uma metodologia diferente das poéticas clássicas: estas impunham regras de criação textual e determinavam as espécies literárias que deviam ser cultivadas”⁶⁷.

Regresso, agora, ao caso concreto de Maria Ondina Braga. Olhando para as características dos seus contos, identificam-se traços líricos: “a linguagem poemática [“archote flamejante”; “trémula de inquietação e de esperança”; “os talhões pantanosos de arroz fulgindo aos últimos raios de sol”], as frases elípticas [“Caso brando, o seu”; “Só por si própria”; “Tai-Ku, a inocente”⁶⁶], e o momentâneo fantástico do dia-a-dia [o começo ou o fim do mundo; o nada; o definitivo]”⁶⁷. A liturgia desta palavra sumptuosa, insólita, aristocrática, redime o conto das suas servidões narrativas”⁶⁸. Apenas este parágrafo de “Os Lázarus”, é suficiente para percebermos que as palavras quase sacrílegas que Maria Ondina Braga escolhe libertam o texto dessa “servidão” da narração: a massa de fogo, os “elementos”, a “terra argilosa”, o “sopro do Espírito”, a

⁶⁴ Cohen, 2001: passim.

⁶⁵ O estatuto de género literário foi adquirido, pelo conto, com o Romantismo.

⁶⁶ No conto “Ódio de raça”.

⁶⁷ Santa Cruz, 1994: 129. Os exemplos são dados por mim. As citações são de Braga, 1991: 9-13, exceto a referida na nota 66.

⁶⁸ Aguiar e Silva, 2008: 109.

“natureza depurada”. A autora, de resto, é caracterizada por essa mesma fusão de formas ao contar: “o talento de contista de Maria Ondina Braga segue evidentemente as linhas de força mais evidentes duma certa ficção moderna que tende a demitir o ‘plot’ (fábula, enredo, anedota, aventura, como se lhe queira chamar) em favor doutras qualidades não espectaculares: vida interior, apreensão poética, instrospecção, etc”.⁶⁹ Em “Os lázaros”, e ao contrário do que poderíamos esperar, acontecem poucas coisas exteriores à protagonista; o mais importante são as sensações de A-Mou, relatadas por um narrador que, embora heterodiegético, adota uma focalização interna a partir da perspectiva da personagem principal⁷⁰, com ela quase se fundindo: “Via-se dali a ilha toda (...)”; “E a alma romântica de A-Mou enchia-se de fé (...)”; “E, sem ter tentado ver o recém-vindo, A-Mou sentia-se a esperá-lo a cada instante (...)”; “Foi no passeio do lusco-fusco que o sonho se tornou realidade”; “Em noites de lua, chegavam a ver-se perfeitamente”; “E ainda bem que ela, durante tantas noites, acreditara na aparição”. E tudo isto num conto, sede onde esperaríamos encontrar uma insistência na história, na narração dos factos, porque “the causally and chronologically constructed narration is generally viewed as central”⁷¹. Dionísio Fernandes, autor de uma tese de mestrado sobre Maria Ondina Braga, concorda, acrescentando que “Significativa é a presença da faceta lírica na sua prosa, a qual tem sido variamente assinalada. Ainda recentemente, Maria Manuela Vilão Balseiro salientou, na tese de mestrado que dedicou à obra da autora, ‘a sua tendência para a liricização do narrativo’”.⁷²

Segundo José Cândido de Oliveira Martins, Maria Ondina “explora as potencialidades da prosa poética”⁷³, emanando “um poderoso halo poético, que seduz e embala o acto de leitura dos seus textos, ontem como hoje”. Fá-lo através de:⁷⁴

- “fragmentação da narrativa”: “No mosaico do chão sobressaíam, claros, os desenhos em cruz, enquanto o tecto, as paredes, as portas, se sumiam, informes, na boca da noite. Como ele a assustara ao surgir da sombra dos vidoeiros na estrada, àquela hora!”⁷⁵; “Naquela manhã, que teria acontecido à senhora Li? (...) Que queria dizer,

⁶⁹ Lisboa, 1975: 81.

⁷⁰ Apesar do exposto, penso que o foco do narrador é interno e não onisciente.

⁷¹ Pasco, 1994: 119. O autor aponta, no mesmo ensaio, exemplos onde não existe essa sobreposição, sobretudo depois do início do século XIX.

⁷² Fernandes, 2005: 8.

⁷³ Martins, 2012: 10.

⁷⁴ Os exemplos são dados por mim.

⁷⁵ Em “O filho do Sol”, Braga, 1991: 45-46.

pois, dizer tamanha azáfama no quarto da senhora Li, nessa manhã quente de Abril?”⁷⁶; “‘Kung Hei Fat Choi — Festas Felizes!’ ‘Acuda-me. Excedi-me. Tenho setenta e mais anos e um martelo no coração!’”⁷⁷;

- “emoção vibrátil”: “— Quer já?”⁷⁸; “Mal ousávamos falar. Mas ousávamos olhar na direcção da mulher de trança grisalha. Mas ousávamos mexer-nos.”⁷⁹; “Na terra arenosa, as pegadas do assassino. Abracei-a. — Oh, senhora Li! Oh, senhora Li!”⁸⁰;

- “superior selecção vocabular”: “Os ódios da professora de Literatura eram longos e tortuosos como o corredor que desembocava no pátio menor”⁸¹; “Ele acendia anacrónicos candeeiros coloridos, fumarentos, que davam ao aposento um ar espectral”⁸²; “Só, desamparado diante do caos, o homem era o único observador consciente de um espectáculo de deuses.”⁸³;

- “musicalidade frásica”: “Os dias passados tornavam: a mãe a morrer sozinha (de susto?), os gritos das criadas, o tropear dos soldados nos pátios. Eram ontem, hoje, amanhã, era o tempo todo. Não viver senão esse instante, volvido eternidade. Nem antes nem depois. Nunca.”⁸⁴; “Mas ainda bem que ele viera uma noite, três, trinta.”⁸⁵; “Falava quase só chinês. Partia no primeiro barco. Levava o gato. Tinha de ser.”⁸⁶;

- “adjectivação precisa”: “Os seus olhos claros, duros, vidrados; a boca entreaberta; o gesto trágico”⁸⁷; “Tão puro, tão bom!”⁸⁸; “Obeso, de pele clara, olhos afogados nas banhas do rosto, vestia cabaia de seda preta que lhe descobria a base das pernas nuas, gordas, sem pêlo.”⁸⁹;

- “fuga à divagação supérflua”: “A noite fechou-se. Era tudo negro.”⁹⁰; “Era fatalmente um opiómano.”⁹¹; “A morte vinha buscá-la, finalmente”⁹²;

⁷⁶ Em “A Pousada da Amizade”, idem, ibidem: 93-98.

⁷⁷ Em “O dia do grande frio”, idem, ibidem: 108.

⁷⁸ Em “A China fica ao lado”, idem, ibidem: 10.

⁷⁹ Em “A doida”, idem, ibidem: 89.

⁸⁰ Em “A Pousada da Amizade”, idem, ibidem: 100.

⁸¹ Em “Os espelhos”, idem, ibidem: 17.

⁸² Em “O homem de meia vida”, idem, ibidem: 33.

⁸³ Em “Fong-Song”, idem, ibidem: 40.

⁸⁴ Em “Ódio de raça”, idem, ibidem: 24.

⁸⁵ Em “Os lázaros”, idem, ibidem: 56.

⁸⁶ Em “A Pousada da Amizade”, idem, ibidem: 99.

⁸⁷ Em “Os espelhos”, idem, ibidem: 19.

⁸⁸ Em “O homem do *sam-lun-che*”, idem, ibidem: 62.

⁸⁹ Em “Magia”, idem, ibidem: 65.

⁹⁰ Em “O filho do Sol”, idem, ibidem: 49.

⁹¹ Em “O homem de meia vida”, idem, ibidem: 33.

- “viagem meditativa ao sentido oculto das coisas”: “E via-se a caminhar por uma estrada sem bermas, os braços alongados até ao infinito, levando consigo, triunfal, sem esforço, como se fossem penas de ave, toda a legião ancestral das ofendidas, de pés atados deslizando à flor da terra”⁹³.

Relativamente aos dois últimos enunciados, a meu ver, e embora o modo lírico esteja mais próximo de atingir uma síntese, não é comum a ausência de divagação nem a precisão adjetival; a integração destes pontos numa argumentação que pretende demonstrar a narrativa poética de Maria Ondina Braga não me parece pertinente. De qualquer forma, estes enunciados comprovam a existência de uma construção poética da prosa de Maria Ondina.

Oliveira Martins chama ainda a atenção⁹⁴ para a “assinalável indefinição genológica, que passa pela diluição de fronteiras nítidas entre os géneros [e entre os modos, e entre os modos e os géneros], sem a preocupação de respeito pelas regras compositivas de cada género literário, cultivando uma assinalável hibridez”. Alega Fernando Cabral Martins: “(...) o conto deixou de ser aquela narrativa de pequena dimensão ou narrativa curta para passar a ser coisas um pouco surpreendentes.” O exemplo de Maria Ondina Braga nem será o mais flagrante, uma vez que a autora não destrói as escoras da narrativa breve, apenas a poetizando. “Cada texto concreto, num certo sentido, inventa o seu género. É como se não existisse propriamente um género, uma forma pura que depois limita ou fixa cada texto em particular, ou a singularidade de cada texto, mas sim o conjunto de possibilidades que estão consignadas num sistema de géneros, que cada texto aproveita depois à sua maneira, criando com essas referências arquitextuais, como diria Genette, o seu próprio género. Num certo sentido, o conto é um dos laboratórios em que essa geração de géneros tem sido mais evidente”⁹⁵. Vítor Aguiar e Silva dá, no seu ensaio “O conto como escrita dialógica entre o modo narrativo e o modo lírico”, alguns exemplos da confluência entre estes dois modos. Começa por relacionar o conto com o universo do fantástico, universo esse que não pode dissociar-se da poética; cita Novalis: “O conto é, digamos assim, o cânone da poesia”; dá, depois, o exemplo de Edgar Allan Poe, do seu poema em prosa “Silêncio” e da aproximação teórica e prática que este autor empreendeu entre o conto e

⁹² Em “Fong-Song”, idem, ibidem: 39.

⁹³ Em “A China fica ao lado”, Braga, 1991: 13.

⁹⁴ Martins 2012: 7.

⁹⁵ Martins, 2008: 137.

o poema; a seguir, atenta no exemplo de “La canción del oro”, de Rubén Darío, também ele um conto-poema. Adianta Aguiar e Silva que “A mescla ou osmose de realismo e de impressionismo lírico, tanto no plano semântico como no plano estilístico, é um dos grandes encantos de muitos contos modernistas”. Historicamente, a aproximação entre conto e poema foi aprofundada pelo Simbolismo e pelo Modernismo. Cortázar afirmou, relata Nádia Battella Gotlib, que conto e poesia têm a mesma origem, com a diferença de que o conto não tem intenções, ao contrário da poesia. Cortázar vai mais longe e assegura que o conto se aproxima mais da poesia do que da prosa, já que a sua eficácia e sentido “dependem destes valores que dão um caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, essa liberdade fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável”.⁹⁶ Também Poe aproxima o conto do poema, ao admitir que a captação do leitor na intensidade e brevidade é similar nas duas formas.⁹⁷

Esta interpenetração entre conto e poema (entre modos literários diferentes – narrativo e lírico; logo, a interpenetração de gêneros será ainda mais viável) prova que a questão genológica é, tal como o cânone, uma viagem que constantemente se renova. Como refere Alan H. Pasco⁹⁸, o importante não é encontrar uma definição de conto, embora ela possa ajudar os leitores a situarem-se no que lêem, ainda que seja apenas para o não confirmarem.

Uma questão subjaz: a diferença entre prosa e verso. Será poético apenas o que nos chega sob a forma de verso, ou poderá haver prosa poética? Alan H. Pasco relembra que “one remembers fictional, indeed narrational, works of verse. (Verse is simply written language organized primarily by meter, which makes prose that written language where metrical rhythm exists only incidentally.)”¹⁰⁰. O ritmo é uma questão secundária na prosa, mas não no conto (onde tudo conta⁹⁹) e certamente não nos contos de Maria Ondina. A sua preferência pelo relato curto pode bem ser, nas palavras de Catherine Dumas¹⁰⁰, uma “estética da reticência, da retenção e da suspensão de sentido”; “uma poética da suspensão”, como lhe chamou Isabel Pires de Lima¹⁰¹, em

⁹⁶ Gotlib, 1985: 71.

⁹⁷ Idem, ibidem: 34.

⁹⁸ Pasco, 1994: 127.

⁹⁹ Expressão que penso dever-se a Eça de Queiroz.

¹⁰⁰ Dumas, 1995: 435.

¹⁰¹ Lima, 1989.

que, voltando a Dumas, “Ao escrever a transparência, quebra os limites do relato, suspende-o, metamorfoseia-o em poesia”¹⁰².

Em suma, podemos falar apenas de “predominância de um ou de outro modo, porque haverá sempre contaminações”¹⁰³, como se o “demônio” de que fala Aguiar e Silva, inspirado por Compagnon, rejeitasse “sabiamente as definições e os conceitos redutores e simplistas e convidasse, com a sua sedução irônica e maligna, a desvelar outras perspectivas”¹⁰⁴. Propp legou-nos a importância de descrever o conto para o perceber¹⁰⁵. Cada conto será único, cada forma de contar será diferente. A forma de contar de Maria Ondina Braga envolve-se na superação do gênero conto; não o mata, antes lhe oferece uma nova frequência onde possa vibrar uma poetização intrínseca da prosa¹⁰⁶; um “lirismo interiorizante”, de “lábios cerrados”¹⁰⁷.

¹⁰² Dumas, 1995: 434.

¹⁰³ Borges, 2001 : 281.

¹⁰⁴ Aguiar e Silva, 2008: 98.

¹⁰⁵ Propp, 1965: 28.

¹⁰⁶ Salema, 1982: 79.

¹⁰⁷ Hatherly & Melo e Castro, 1981: 91 apud Dumas, 1995: 438.

Apresento-vos... Joe Black

No filme com este nome¹⁰⁸, Brad Pitt personifica a morte, aparecendo para vir buscar a personagem de Anthony Hopkins, Bill Parrish. Com o intuito de manter secreta a sua identidade, a morte é apresentada como um homem comum, Joe Black; e embora não seja um mortal, Black acaba por invadir o sentido da vida, experimentando o quotidiano da Terra e chegando mesmo a apaixonar-se. É a morte a embrenhar-se na vida, acabando superada pela sua necessidade de a possuir. A própria morte... vive.

Apresento-vos... a morte. Não é uma apresentação simples.

“Morte: Cessação definitiva e irreversível da vida de um organismo”. Para esta resposta de dicionário¹⁰⁹, uma pergunta: o que é a vida? “Conjunto de fenómenos comuns aos animais e vegetais que contribuem para o seu desenvolvimento e conservação, constituindo o seu modo de actividade desde o nascimento até à morte”.¹¹¹ Quer isso dizer que poderá haver outro conjunto de fenómenos que constituam o seu modo de atividade fora destes limites, ou seja, antes do nascimento e para além da morte? Se sim, a cessação definitiva e irreversível é apenas de cada bloco de vida? São perguntas que, provavelmente, não têm respostas nem definitivas nem irreversíveis, mas terá de ser através de perguntas que poderemos pensar os fenómenos e traçar algumas considerações.

A morte designa qualquer fim. No seu sentido esotérico, é também sinónimo de passagem. “Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de estar aberto o acesso a uma nova via.”¹¹⁰ Quando falamos em passagem, pressupomos já a superação da morte. Uma passagem implica sempre vir de algum lado para outro lugar, ou seja, a menos que a passagem não cumpra o seu propósito, deixando de o ser; ocorre-me a imagem de alguém que se senta no meio duma ponte de pedra, recusando-se a sair e acabando por ficar empedernido. Há sempre uma superação da passagem (que é um lugar do meio). Mas quando pensamos na morte dos humanos, torna-se mais difícil traçar fronteiras. “Em primeiro lugar, há que reconhecer – e isto é inédito – que a morte se tornou difícil de identificar. Dantes, punha-se um espelho diante da boca e, se o

¹⁰⁸ *Meet Joe Black* é um filme de 1999, realizado por Martin Brest. A tradução para português é minha e altera a comumente usada em Portugal (*Conhece Joe Black?*), aproximando-se do original.

¹⁰⁹ Dicionário da Academia das Ciências: 2530, 3745 (Vide “Referências bibliográficas”).

¹¹⁰ Chevalier & Gheerbrant, 2010: 460.

mesmo não ficava embaciado, o indivíduo era declarado morto. Actualmente, debate-se qual o critério – se a paragem cardíaca, se a morte cerebral – a utilizar para a definição de morte. Em 1968, um grupo de peritos reuniu-se na Faculdade de Medicina de Harvard para repensar o conceito de morte, tendo as suas recomendações sido aceites pelos países desenvolvidos. Com base no critério de ser o cérebro o órgão que define uma pessoa, passou-se a declarar morto qualquer indivíduo que evidenciasse sinais de paragem da actividade cerebral.”¹¹¹ Mas, como acrescenta Maria Filomena Mónica, a definição não era pacífica; na altura, a Igreja Católica aceitou a definição mas voltou a abrir o debate, temendo que a opção pudesse pressionar os médicos na tentativa de salvar órgãos para transplantes; o mesmo pensaram os bioéticos. A verdade é que “Passámos de uma sociedade que encarava a morte como um acontecimento claro para uma que não sabe como classificar um doente ligado a uma máquina”¹¹².

O pensamento filosófico atual reconhece que a representação do ser vivo “deve procurar o horizonte mais lato possível em que a manifestação vital pode ser observada”, para logo encontrar esse horizonte nas “relações com o mundo pela interioridade”; mas “Até onde esta propriedade do vivente pode ser objecto de métodos de investigação científica, é difícil de dizer”.¹¹³ Ou seja, a vida poderá estar onde ainda não a reconhecemos. A vida poderá estar até onde apenas vislumbramos morte. “A realidade do ser vivo não constitui objecto examinável em pormenor, num futuro próximo. Pelo contrário, é um “mistério revelável”, sempre de novo posto a cada geração, em torno do qual giramos com todos os métodos de observação, investigação e reflexão e cuja obscuridade procuramos esclarecer em ensaios sempre renovados.”¹¹⁴

O problema em causa – saber quando se dá, afinal, a morte – é anterior à questão da superação. Poderíamos pensar que ele é solucionado pelo próprio autor, através da voz que conta a história, ao ditar e anunciar a morte de uma personagem. Mas quando o narrador envolve em mistério a morte, como na ausência do corpo da avó no conto “Fong-Song”, a dúvida permanece. Um dos problemas que se levantam prende-se, então, com o que sustenta essa vida, o corpo, e com o facto de ele poder não corresponder ao fim que a morte deveria ditar, quer por não aparecer, quer pelas já apontadas dificuldades de concluir quando e como ele se esgota nas suas funções vivas.

¹¹¹ Mónica, 2011: 29-30.

¹¹² Mónica, 2011: 30.

¹¹³ Heinemann, 2010: 398.

¹¹⁴ Heinemann, 2010: 417.

A presença da morte n'“O homem de meia vida”, leva a definição de morte a um outro nível: será possível morrer-se num corpo vivo? Em que pontos e até que ponto existe superação da morte nestes contos de Maria Ondina Braga são marcos de passagem desta dissertação.

~

As atitudes da humanidade perante a morte têm sido bastante plurais. Como recorda Maria Filomena Mónica, “Enquanto, na Idade Média, os santos gostavam de ter, diante de si, uma caveira, a fim de recordar quão breve era a passagem pelo mundo, os contemporâneos procuram esquecer a mortalidade”¹¹⁵. Isto não implicou que, desde a Idade Média até ao século XIX, as pessoas morressem resignadas: “Em 1842, um médico francês publicou o registo das suas observações junto de moribundos. Se havia indivíduos, conta-nos, que esperavam calmamente pelo fim, outros agiam de uma forma bem diferente. Para o demonstrar, citava o exemplo de um trabalhador rural que, mal soubera que a família tinha chamado o padre para lhe ministrar a extrema-unção, começou a imaginar o Inferno, o que o levou a pedir a Deus, em altos berros, para o não punir”¹¹⁶. Em *Sobre a identidade e a morte – histórias macaenses*¹¹⁷, Vanessa Cunha alerta para o tabu europeu¹¹⁸ no tratamento da morte no contexto das Ciências Sociais, pelo menos até aos trabalhos de Philippe Ariès¹¹⁹ e Michel Vovelle¹²⁰, que relacionam o silêncio quanto à temática com o fim dos rituais que normalizavam a relação do homem com a morte. Efetivamente, hoje em dia, parece-me regra geral que a presença da morte, nas sociedades ocidentais, se reduz ao mínimo; não só por razões de economia urbana e de saúde pública, mas também pela profissionalização dos agentes que lidam com a morte, possibilitada pela ascensão das funerárias. Mas o motivo principal é bem capaz de ser o incómodo que a chegada do fim da vida provoca numa sociedade habituada a competir para alcançar os lugares cimeiros da tecnologia que tudo pode. A morte ainda

¹¹⁵ Mónica, 2011: 25.

¹¹⁶ Mónica, 2011: 25-26.

¹¹⁷ Cunha, 1998: 43-44.

¹¹⁸ Os Estados Unidos haviam despertado nos anos 50 e 60 ao tomarem consciência da “hospitalização da morte” e do negócio das funerárias. O tabu fora identificado por Geoffrey Gorer, em 1955, num artigo intitulado “A pornografia da morte” (Cunha, 1998 não completa esta referência).

¹¹⁹ Ariès, 1989.

¹²⁰ Vovelle, 1983.

constrange. A dor é socialmente vista como boa oportunidade para o recolhimento, melhor ainda para a contenção de emoções que, aparentemente, não se compatibilizam com a necessidade de que a vida dos que ficaram continue. Nascer é um momento natural e alegre; morrer é um momento nunca premeditado e nunca de contentamento. No entanto, o mistério e a ausência são os mesmos, quer antes do nascimento, quer depois da morte. As sociedades ocidentais não pensam assim. “Todas as grandes tradições espirituais do mundo, incluindo, é claro, o cristianismo, nos disseram com clareza que a morte não é o fim, todas elas nos transmitiram a visão de uma qualquer espécie de vida futura, o que confere um significado sagrado à nossa vida actual. Porém, apesar desses ensinamentos, a sociedade moderna é, em grande parte, um deserto espiritual, onde a maioria imagina que ‘esta vida’ é tudo o que existe.”¹²¹

E em Macau? Terão os quase cinco séculos de portugalidade impregnado de cultura ocidental as atitudes face à morte? Devido à ligação d’*A China fica ao lado* com esse território, é oportuno regressar a Vanessa Cunha. A medicalização e hospitalização da morte instalaram-se em Macau, numa tendência que começou em 1874 com a construção do Hospital de S. Januário; com efeito, “a casa já não é mais o local da ocorrência da morte”¹²². A verdade é que, refere Cunha, mesmo no hospital, a morte é rodeada de outros cuidados, tipicamente orientais, como a importante presença da família, às vezes dia e noite. Não é esta a sede para avançar nesta análise, nomeadamente avaliando dados posteriores à passagem de Macau para a China. Quase quinze anos depois, poderão ter acontecido algumas alterações, no entanto, face a uma China extremamente populosa e cada vez mais ocidentalizada, e sem embargo do regime ditatorial que ainda a rege, a tendência será para uma aproximação às práticas ocidentais. Certo é que havia “um sincretismo nas atitudes face à morte, na medida em que [se] incorpora[m] as concepções e os rituais das diferentes religiões enraizadas no Território (...)”¹²³. E Cunha dá como exemplo as missas rezadas pelos mortos: advêm da matriz judaico-cristã mas baseiam-se na crença oriental de que os laços familiares subsistem após a morte. Francisco Moita Flores chama a isto “a abertura da narrativa religiosa, devido à força democrática do budismo”¹²⁴.

¹²¹ Rinpoche, 1995: 24-25.

¹²² Cunha, 1998: 49.

¹²³ Idem, ibidem: 56.

¹²⁴ Cunha, 1998: 58 (entrevista de Flores à autora).

Em Literatura, avança Michael Ferber (admitindo a dificuldade em ser exaustivo no tema), “death is one of the great themes (...), perhaps more frequent even than love”¹²⁵: os mais antigos registos, refere, são o egípcio *O livro dos mortos* e a suméria história da descida da deusa Inanna ao infra-mundo; as descidas à terra da morte são, aliás, comuns desde a *Odisseia*; Dante dedica-lhe a sua *Divina Comédia*; na Bíblia, são inúmeras as referências à morte, embora pouco se descreva da vida além do seu portal; na Idade Média, talvez devido às pestes, populariza-se a dança macabra.

Em português, muitos serão os exemplos: recordo-me de títulos que sugerem a temática (como *As intermitências da morte*,¹²⁶ *Contos de morte*,¹²⁷ “Fim”,¹²⁸ *Emendar a morte*¹²⁹...) mas acredito que em quase todos os textos alguém terá morrido ou, pelo menos, alguém terá tido que lidar com a morte a partir do lado dos vivos. Maria Ondina Braga,¹³⁰ por sua vez, ocupou-se largamente desta temática. Paula Morão afirma que a autora “trata sobretudo de temáticas próprias da escrita intimista como a solidão, o tempo, a memória, a luta perene entre a afirmação vital e a desistência ou mesmo a morte e o suicídio, como sugere já o léxico dos títulos (v.g. *Estátua de Sal, Amor e Morte, Angústia em Pequim, Nocturno em Macau*, todos nesta vertente pessimista)”¹³¹; Eugénio Lisboa elege o “pressentimento da morte” como um dos “tópicos que irrigam este livro [*A China fica ao lado*] rico e singular”.¹³² E se é verdade que a definição de morte não se restringe ao fatal momento, a morte “pensada, sentida no desgaste dos sentimentos e no envelhecer irreversível” é também tratada por Braga; “ou morte no sentido metafórico, sinónimo de frio interior, desolação, frustração, angústia”, conforme a análise de Jacinto do Prado Coelho.¹³³ José Cândido de Oliveira Martins chama ainda a atenção para as ligações entre o amor e a morte: “a nostalgia do amor é muitas vezes

¹²⁵ Ferber, 1999: 53.

¹²⁶ Saramago, 2005.

¹²⁷ Pepetela, 2008.

¹²⁸ Sá-Carneiro, 1998.

¹²⁹ Buescu, 2008. Neste livro, analisa-se a sustentação da vida através de pactos, permitindo assim emendar a morte (expressão de Luiza Neto Jorge), como que ultrapassando os limites da fatalidade, com o auxílio da literatura.

¹³⁰ Curiosamente, as Ondinas, fadas das águas, relacionam-se simbolicamente com o amor e com a morte: Chevalier & Gheerbrant, 2010: 488.

¹³¹ Morão, 1993: 745.

¹³² Lisboa, 1975: 82.

¹³³ Coelho, 1971: 86 apud Martins, 2012: 9.

uma forma de fuga à solidão e um modo de dizer a tristeza paralisante e a morte”,¹³⁴ como no conto “Amor e morte”, que dá título a uma coletânea de contos.¹³⁵ Nesse livro, Braga começa logo por transmitir, na dedicatória, a díade morte/vida: “Para o Tomaz de Figueiredo,¹³⁶ amigo e escritor vivo, este livro de morte”. Ora, para Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, “Quando na dedicatória transparecem motivações de natureza ideológica, é fácil que tais motivações se projectem sobre a estruturação da narrativa”, refletindo “concepções axiológicas e histórico-sociais que mediatamente interferem nas estratégias literárias adoptadas e nas opções técnico-discursivas que traduzem tais estratégias”.¹³⁷ Vários outros textos expõem a dinâmica morte versus vida, como por exemplo: “A visita dos mortos” (“Entram discreta, ia dizer furtivamente, porque sabem que não pertencem a este mundo. Nós, no entanto, contando com eles. Unem-nos laços ancestrais. Mais do que laços de sangue, que neles já não correm, laços de entendimento. De vida que a morte confirmou”);¹³⁸ “A descoberta da morte” (“Uma semana inteira a cismar na vida e na morte. Nem conseguia distinguir uma da outra. Se os vivos morriam é porque traziam a morte consigo.”);¹³⁹ “O sortilégio da morte” (“Quando saio à rua, e vou bonita, / O desejo dos homens a enfeitar-me, / sempre a meu lado vai – sina maldita – / a morte, passo a passo a acompanhar-me...”¹⁴⁰). Maria Ondina aliou-se a um sofrimento, em vida, que só pode esperar da morte uma libertação que encaminhe para a eternidade: “A morte, aliás, longe de ser ali o fim, antes uma compensação, uma mudança para um mundo melhor”;¹⁴¹ “Mas que viesse a morte ter comigo. Por amor, por compaixão, essa amiga, a fechar-me os olhos. Daí, eu à espera dela noite dentro. A sonhar mesmo com ela, eu.”;¹⁴² “Também por uma promessa que fiz a mim mesma: a de me encontrar com os meus mortos”.¹⁴³ “Assim, a minha pena por não haver morrido logo ao nascer”¹⁴⁴; “Mortais que se tornariam eternos (...)”.¹⁴⁵ A morte é mesmo uma garantia para que a vida possa acontecer: “Ora, ou muito me

¹³⁴ Martins, 2012: 9.

¹³⁵ Braga, 1970.

¹³⁶ Por ironia do destino, o escritor viria a morrer no ano seguinte.

¹³⁷ Lopes & Reis, 2011: 92.

¹³⁸ Braga, 1975 : 171.

¹³⁹ Idem, ibidem: 46-47.

¹⁴⁰ Braga, 1965: 119

¹⁴¹ Braga, 1998: 41.

¹⁴² Idem, ibidem: 106.

¹⁴³ Idem, ibidem: 137.

¹⁴⁴ Idem, ibidem: 106.

¹⁴⁵ Idem, ibidem: 147.

engano ou foi através dos finados que vim a avizinhar-me dos vivos”¹⁴⁶. Mas, por agora, centremo-nos n’*A China fica ao lado*.

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*: 146.

“A China fica ao lado”

Embora perguntasse pelo doutor Yu, são mulheres que a ela se juntam em primeiro lugar. “Uma mulher idosa” que lhe abre a porta; a mulher do médico que lhe pede que espere; a recordação da avó, que o conhecera por um motivo de vida: “tivera lá o filho mais novo”, já então o jovem Yu caminhava para a fama, de braço dado com a sua modernidade. O espaço exterior vestia-se de morte e degradação¹⁴⁸; “de dentro, uma música metálica”.

Entretanto, as recordações, apesar do alheamento que lhe marcava a vida: a avó, de pés ligados, varrendo o chão do templo para que ela tivesse o que vestir e calçar; aquele momento fatal, já marcado de morte. Nunca pudera escolher, nunca se interrogara.

Entra em cena o doutor Yu, para a desiludir com os seus mais de sessenta anos¹⁴⁹. Teria de lhe contar? O doutor Yu “era chinês e exilado”, nada recusava aceitar.

“– Quer já?”

Então a morte estava ali mesmo, na casa de banho, trazida por mãos de cetim¹⁵⁰ rápidas e eficientes, apenas à distância de uma escolha? Mas “a voz... parecia vir de muito longe”. Ao lado, a vida continuava a desafiar: uma menina limpava-lhe o suor; uma teia (símbolo de morte?) implicava a existência da aranha¹⁵¹; a infância e as recordações ressurgiam. Fora ao ar livre que gerara a vida que agora terminava.

Depois da morte, o descanso; a música agora longe; as sombras; ainda a morte pairando. E a vida, ali ao lado, nos gatinhos que entravam no quarto, atrás duma mãe a quem nada se exigia. A condição social retirara-lhe a possibilidade de escolher, impunha-lhe a morte do filho ilegítimo, devolvendo-lhe uma liberdade sinistra. A crítica das e às mulheres; a exigência de um homem. O destino. Finalmente chorou, “desde aquela noite da infância em que os soldados haviam desligado os pés da avó”. Pelo

¹⁴⁷ Todas as citações deste capítulo se reconduzem a Braga, 1991.

¹⁴⁸ Na edição original, “uma casa velha e alta (...) num beco húmido”; na edição de 1991, “Era um prédio alto, de paredes sujas, escalavradas, num beco húmido (...)”.

¹⁴⁹ “Aproximadamente sessenta”, na versão original.

¹⁵⁰ De “veludo”, na edição de 1968.

¹⁵¹ Esta ideia não surge na 1ª edição.

mesmo motivo? A partir dele, pelo menos. Ali se começaram a desenterrar defuntos, ali se criaram os primeiros fantasmas, aqueles que se mantêm vivos porque nunca verdadeiramente se entregaram à morte. “É indizível/a dor que está/no coração/do homem”¹⁵². A morte da avó e da China de antanho, sem enterro,¹⁵³ virando fantasmas¹⁵⁴. Surge então a revolta, aquela que dá a vida. “Não, não era a última derrota. Estava ali por não ter morrido nem virado fantasma”. Superara a morte. Vivia. A liberdade dos seus pés soltos era grande como a pureza do seu coração. A morte não poderia atingi-los nunca. Assim tinha sido, assim era nas suas recordações: a avó protegera-a sempre, até mesmo quando desejou, em tempo de tufão, a morte das duas. O rosto de lua branca dos mortos, os funerais, o cemitério de fetos. A música morrera. Gargalhadas. Uma fadiga boa, apaziguante. E a vida continuava, malgrado a morte. A sua vida continuava. “E via-se a caminhar por uma estrada sem bermas, os braços alongados até ao infinito...”¹⁵⁵

“Os espelhos”¹⁵⁶

Miss Carol mal passava dos trinta anos mas nunca teria sido nova (já mais perto da morte?). Trazia consigo longos ódios, como o que sentia em relação à diretora, “por esta lhe descontar exageradamente no ordenado o que gastara com a sua educação”, quando fora confiada pelo pai à tutela do colégio. “Pequena e magra”, de “pele macilenta”, só esteve “quase bonita” na inauguração da nova sede da Congregação. Dava-se bem com Amah, supõe-se que também com as alunas, que lhe ofereciam presentes por ocasião no novo Ano Lunar. A sua vida resumia-se às aulas, à biblioteca, ao piano; três vezes por ano, aos exames no Conservatório, em Hong Kong. E a muitos mistérios. Ao mistério da morte, também? Nunca um namorado, familiares ou outras relações. Nunca “voz de cavalheiro”, nem visitas, nem cartas.

“E todos os anos mais um espelho na parede do quarto.” Seria de algum admirador? De um professor da Escola Budista? Comprando-os ela própria, para se iludir? Ou seria que, a cada ano, Miss Carol se multiplicava, se desdobrava em

¹⁵² Li Po – trad. Jorge de Sena.

¹⁵³ Ideia não desenvolvida na primeira edição.

¹⁵⁴ Vide nota anterior.

¹⁵⁵ O final do conto, na edição de 1968, não exprime a ideia de infinito.

¹⁵⁶ Relembro que este conto não se inclui na primeira edição.

identidades cada vez mais fragmentadas? “Às vezes imaginava Miss Carol reflectida até o infinito nos espelhos paralelos...” Eterna?

Miss Carol não era sempre assim. “Depois de discutir com a directora, ficava diferente.” Seria capaz de amar?

Ao chá, mulheres a mais; e uma hóspeda desconhecida e “incómoda”; lembranças antigas e tristes, de morte: o rio transbordando, o tufão. “E o dia em que chegara a notícia de que nunca mais outras notícias viriam?”. Quem conta a morte está vivo, traz notícias. “My love is more richer than my tongue!” Than my thoughts? Than death?

A expressão fatalista de Miss Carol; a “faquinha de osso” que tomba, como morta; a pele da batata-doce, cor de sangue pisado. A hóspeda aos soluços, chorando?; mostrando que estava viva?

“Ódio de raça”

“Tai-Ku, a inocente”. É esta a personagem que materializa a metamorfose. Tai-Ku, a inocente. Não Tai-Ku, a vingadora; nem Tai-Ku, a justiceira. Tai-Ku, a inocente. E este epíteto é reiterado. Tai-Ku é a filha primogénita de um chinês rico, que a cada lua nova se dedica a uma virgem diferente. Monja budista, é a única filha que ficara para cuidar do pai, aceitando “impassível” os seus devaneios viris, ignorando “cada mulher que transpunha os pátios da casa”. E ignorar é camuflar a materialização do que se sente, como um nevoeiro subtil. Mas Tai-Ku guarda fechado um imo que o ar denso ultrapassou. É o seu coração. Um coração que cresceu com uma memória¹⁵⁷. Não uma memória enevoada; não um leve vislumbre de um facto. Uma memória histórica. História, a inocente; a que tudo conta e reconta, com a mesma impassividade. História, a inocente. “Uma vez tinham passado os japoneses.” Que vez?; não importa. Tinha passado. Tinha deixado a sua marca. E tinha fechado no coração de Tai-Ku a semente da sua transformação. “Os japoneses dispoñdo das salas e das servas; o pai cedendo parte da sua frota; entregando as jóias para não ter que entregar as filhas”; Tai-Ku “vira-os maltratar o povo, escarnecer a Lei, profanar o templo”. Desde então, conspirava no recolhimento do seu coração, pedindo “ao Céu castigo que os fulminasse”. Cultivava no seu interior um profundo ódio de raça, que amparava “como

¹⁵⁷ A referência a esta memória que Tai-Ku guardava não é expressa na primeira edição.

o chão do deserto no choco dos ovos das víboras”. E a cada dia, “Tai-Ku sentia-o amadurar”. Seria que já maquinava um plano? Só o seu coração e a sua história; os dois tramando, confluindo para o mesmo nigredo.

Certo dia, a metamorfose teve um corpo onde encarnar. Saía do covil do peito, afetava e infetava cada sílaba da sua pretensa inocência. Nova concubina nos pátios da casa. Nova ignorância. A falsa inocência de sempre. Mas eis que o pano se abre e o palco se apresenta. Ja-po-ne-sa. Regressavam “os gritos das criadas, o tropear dos soldados”; o passado histórico, “volvido eternidade”, trouxe-lhe a primeira censura ao comportamento do pai. Até então, ignorava. “Mas uma japonesa... Não.” A memória, a História, a inocente História, pervertia-se e incitava a metamorfose a completar-se, a sair para o mundo, a desenlear-se das malhas do seu coração; a clarificar-se.

“Que seu pai odiava os japoneses, como todos os chineses de carácter, Tai-Ku sabia-o de certeza. Mulher para ele, todavia, não tinha nação.” A monja era agora a grande aparência, como o velho Tao. Cumpria como um autómato as habituais tarefas do dia; interiormente, no entanto, “um plano germinava”. A nova mulher do pai “era já uma ideia fixa”. A clarificação da metamorfose é irreversível, não se desvia do seu rumo, para ele converge compulsivamente. “A japonesa tomando-lhe conta do coração e da mente, usurpando o lugar do próprio Deus!”. Assim age a trama, tomando conta de nós, impondo-se como Filha Primeira. “Meditava nos meios. Oh, se pudesse matá-la com o veneno do seu próprio coração!”. Mas a conspiração não é fogo, é água. Precisa de irromper da clausura onde matura e exteriorizar-se, se não quiser eternizar-se e recusar completar a metamorfose. “Então, uma ideia lhe avermelhou o cérebro, penetrando-lhe todos os meandros, entranhando-se-lhe em cada recesso”. A conspiração é escarlate. Fogo, afinal? “Água com fogo dentro”¹⁵⁸. Água que arde nos nossos recantos. Malabarista de morte e vida. Escorpião. “A cobra. O pai havia de felicitá-la pelo caldo de cobra com pétalas de crisântemo, com folhas de limoeiro. Tai-Ku encarregar-se-ia de enviar à japonesa a bebida festiva.” O sopro da conspiração; o sopro que dá vida à morte. “A vida a possuí-la de afogadilho, toda de uma vez, e a sufocá-la... Podia dormir, enfim. Podia sossegar. A mãe estava vingada”¹⁵⁹. A metamorfose parecia fechar-se. Ao seu lado, a morte, restituindo-lhe a vida, superando-se.

¹⁵⁸ Expressão de Maria Flávia de Monsaraz.

¹⁵⁹ A primeira edição não inclui esta frase.

A deter a conspiração, apenas a “piedade filial”¹⁶⁰. É ela a responsável pela verdadeira metamorfose, que se vai seguir.

“Tinha acontecido uma grande desgraça”. Tai-Ku, a inocente. Novamente, como alguma vez teria sido. Agora sim, Tai-Ku, a inocente; a verdadeira metamorfose. “A japonesa morrera de repente, aparecera morta na cama.” A amante que fazia feliz o pai inanimava agora o complô de Tai-Ku com o seu coração. Tai-Ku, a inocente. Novamente. O pai morria com a gueixa, embalado na contemplação da sua primogénita. A verdadeira metamorfose veio rodeada de morte e foi assim que a conseguiu ultrapassar. “Uma grande paz irradiava do rosto branco de Tai-Ku”; liberdade: “O seu espírito, agora tão livre, era como se já não existisse”. O fim? A morte inesperada da japonesa tinha trazido, pacificadora, a libertadora vingança daquele ódio de raça; a transformação do coração de Tai-Ku. Talvez até nem tivesse levado o plano até ao fim, salva pela piedade filial. Que metamorfose a terá salvo da morte? A inspirada pela antevisão do sofrimento do pai, que lhe motivou, ainda antes do anúncio da morte da concubina, a compaixão máxima? Ou a inspirada pela presença do real sofrimento do pai, provocado pela morte da japonesa? Sempre o pai. O mote da metamorfose, sempre acompanhada pela morte.

“O homem de meia vida”¹⁶¹

Há homens em que a morte se nota mais, a meias com a vida. São mortos-vivos, “pune-tio-iane-mean”¹⁶², homens de meia vida. Assim é Pessanha. Assim era este opiómano.

Antes do meio-dia, gestos lassos, “olhar aflito, indiferente, suspirando”. Ausente; morto. De tarde, o milagre da ressurreição: vivo, pelas quatro horas. Descrevendo as suas crenças e as suas antiguidades, oferecendo chá, mandando sentar, citando Confúcio, comovendo-se¹⁶³, inquirindo sobre a festa dos barcos e da deusa A-Ma. O vaso para comemorar o dia dos mortos. O seu dia?

“Ano Feliz!” Símbolo de vida. O dragão Long, que tudo sustenta, símbolo do Oriente e da Primavera, espaço e tempo onde tudo nasce. Uma tartaruga simbolizava a

¹⁶⁰ Ideia não expressa na primeira edição.

¹⁶¹ “O ópio” é o título deste conto na primeira edição.

¹⁶² Expressão cujo plural desconheço.

¹⁶³ Ideia acrescentada depois da primeira edição.

força. Como o ópio? “Ao lado, um baixo-relevo da fénix”: renascida como o opiómano a partir das quatro da tarde? Era o ópio que lhe dava o conhecimento e a razão. O antiquário não sabia de atualidades. Mas explicava o mundo: Yang, força criadora e masculina; Yin, o lado passivo e feminino. A grande dualidade, como o Tao. Como os dois lados da vida? Ou da morte?

Tudo uma questão de tempo, como nas pedras da era do imperador Van-Li. O antiquário era “algo para além do tempo”. Eterno? Será para além do tempo o que ainda se mede em tempo? Um tempo marcado pelo ópio. Antes dele, uma “alma doente”, cuja vida “convalesce e estiola”; depois, orientado; voltado para o “oriental do Oriente”.¹⁶⁴ Para, a seguir, continuar cumprindo o círculo. Será metamorfose o que nunca termina de se modificar? Onde está o morto na vida; onde está o vivo na morte?

Como justificar o ópio? Uma mulher? Um filho? Não bastaria a “frágil condição humana, o desgosto de viver?” A vida, sempre marcada pela morte?

Na manhã seguinte... “um verme do pó”. Pessanha novamente? Ele só vivia depois do ópio. A sua morte não fazia parte dessa vida? Era o ópio ou a vida que fazia aquilo? Se era a vida, ela própria provocava a morte, sendo que depois da morte vinha a vida. E ela prevalecia. O homem de meia morte? Não. O homem de meia vida.

“Fong-Song”¹⁶⁵

Cem anos incertos, Sam-Ku, Filha Terceira, de pés ligados, cansada mas feliz com a chegada da morte. Em vida, nunca lhe faltara o chá, o arroz, o cachimbo, uma esteira para dormir no “fân-siun”. Agora que a morte, “finalmente”, a vinha buscar, a sua vontade seria cumprida. O neto sabia que a avó queria “morrer ali, nas frágeis tábuas que a haviam acolhido dos naufrágios da vida”. O que é aparentemente frágil é forte; o que é aparentemente forte, é frágil. Sempre o Tao.

“A velha tinha o ar tranquilo de quem espera o que não falha”. Era apenas mais uma morte na dança da vida: nascer e morrer. Mas sempre a vida, que não podia parar

¹⁶⁴ Versos de Pessoa em epígrafe do conto.

¹⁶⁵ O título deste conto, na primeira edição, é “Fân-Siun”, “barco pequeno onde os chineses pescam e vivem” (Braga, 1968: 63); o novo título passa a centrar a história no tufão (Fong-Song, quando o tufão vira vento e água) e não no barco; tendo em conta que Sam-Ku é levada por Fong-Song, com ele passando a confundir-se, o segundo título centra-se agora também nela.

só por causa da morte: a recomendação ao “Eterno” através das cerimónias do bonzo; dos “pivetes da devoção”; das rezas e da água-benta da freira.

Mas aquele era também dia de tufão. Todos se preparavam para a tempestade, enquanto se perguntavam se a velha não deveria ser levada para terra. O neto, porém, que ficara sozinho com ela, cumpria-lhe a vontade. Pouco a pouco, um deserto de pessoas foi-se instalando, apenas cortado pelo “uivar dos cães. No entanto, a morte que se sentara à proa da ‘casa’ do pescador, impávida, firme, lá estava a testemunhar a vida”. Uma não existe sem a outra. Falar de vida é falar de morte; falar de morte é falar de vida.

“O tufão virava Fong-Song – Vento-Água –”, as árvores choravam da morte que o vento lhes impunha, o fogo aparecia também. Apenas o homem, experimentando, sem Deus, o espetáculo da morte do mundo. Sam-Ku estava agora protegida pelo colo do neto e delirava, remoçando a cada recordação de vida. A morte estava “ali a pilotar-lhe o barco”. A memória superava-a, fazendo “reviver”. Mas logo a morte avançava, “imensa”. Parecia que as memórias da vida não seriam suficientes para a derrotar.

O neto refletiu no sangue da avó; afinal, o seu próprio sangue. Sangue de tiranos? A avó perguntava quando chegariam. Ao fim da viagem da vida? Tantas perguntas que o neto pescador, chinês orgulhoso, jamais exilado, lhe poderia fazer. De raiva pela morte que a avó vivera, desde sempre, à mercê dos seus pés enfaixados, “mortos”. “Uma múmia”, a avó. Como poderia ela ter escolhido outro destino? Mas perguntas, agora, não. A morte era maior do que tudo. Nada a superaria.¹⁶⁶

O cosmos voltou a dividir-se, como explica o Tao, do um para o dois. Avó e neto, quase um só naquela hora, separavam-se após um “estremeção”.

A paisagem era de morte: “o céu era uma sepultura. E ninguém sabia do paradeiro de Sam-Ku, ninguém a alcançava”, porque ninguém superara a morte como ela. O seu corpo nunca apareceu, o seu nome não constou das vítimas do tufão. Sem corpo não há morte? O ar levara-a. A avó sobreviveu ao tufão da única forma possível: transfigurou-se¹⁶⁷ nele. Uma metamorfose. E o neto acreditava que, com o tufão (ou seriam agora um só?), a avó estaria no “reino dos justos”. Os dois Fong-Song; um só; eternos?

¹⁶⁶ A quase totalidade das ideias deste parágrafo não se encontram na primeira edição.

¹⁶⁷ Ideia ausente da primeira edição.

“O filho do Sol”

Era Natal, tempo de nascimento e de vida. No colégio, depois das missas, havia chá, bolinhos, presentes. O Menino Jesus. Parecia-lhe que todos a olhavam¹⁶⁸, enquanto ela recordava a noite em que ele “a assustara ao surgir da sombra dos vidoeiros na estrada”. Já aí ela trazia, oculto, “o filho dele em si”. Parecia que tinha sido “noutra vida”¹⁶⁹. Que teriam morrido e voltado a nascer? “Passavam o cemitério. Apetecia-lhe chorar...” Por si? Pelo filho (Pensaria em tirá-lo)? De saudades da família? Agora que trazia dentro de si “sangue de uma raça alheia, não podia tornar a vê-la” (Não pensaria, então, em tirar o filho?). E teve pena do homem, da verdade que dele escondia.

“Os ciprestes do cemitério”, esses sim, “iam tombando”. Ele era um cipreste. Recordações vagas... Com ele, “o tempo não existia, era sempre fora do tempo”. Do domínio da eternidade?

“Não podia ter aquele filho”. Já se decidira pela morte? Porquê? Não o sentira a formar-se-lhe na carne. “Ausente ao gerá-lo”. Não se sentia digna?

A cidade vivia, indiferente. Foi consultar o bonzo. Saber se deveria tirar o filho? Venturosa e arriscada, a sua sorte. Confundindo Céu e Terra, tinha “destino raro”. “Nenhum deus sabia do seu horóscopo”. Teria de decidir sozinha. O destino de não ter destino nenhum? A liberdade plena de decidir da vida e da morte?

“Ia despedir-se”. Orgulhava-se de mentir bem, ela que nem acreditava no que era de facto verdade. A diretora espantava-se, aludia ao Menino. Parecia adivinhar a verdade que ela não dizia.

“Tinha de decidir sozinha”, sem deus, sem homem, sem família. Um cansaço que se assemelhava à morte. Mas estava viva. A dor prendia-a à vida. A dor? Ou a vida que dentro de si trazia? O que escolheria? “A noite fechou-se. Era tudo negro”. Mas tinha sido um momento de alegria...

“Os Lázaros”

¹⁶⁸ Foi acrescentado um parágrafo, a partir da segunda edição, que reforça esta ideia.

¹⁶⁹ Não consta da primeira edição.

O sol morria no mar e o morro vivia com o fogo da sua luz. O mundo morria, ou talvez nascesse. Enquanto as outras leprosas se escondiam, do sol ou por fidelidade a mistérios e superstições, A-Mou¹⁷⁰ vinha contemplar aquele “espetáculo” de vida. Gostava de viver, e a cura estava prometida pelo médico. Sempre ao fim de tarde, A-Mou subia ao morro para viver, “sonhando com um amanhã novo, diferente, melhor”.

Do cabo via-se a ilha toda, como se se visse o mundo, “a vida para além da leprosaria”. A-Mou, plena de esperança, comovia-se com a “própria existência”. As outras leprosas não a entendiam, não a reconheciam chinesa; gostavam de ruído e de companhia. A-Mou preferia aquele momento, que mal parecia deste mundo. Ouvia, no entanto, as histórias de quem já tinha morrido e voltado à vida, contadas por velhas sem membros enquanto afagava o seu porquinho-da-índia. Assim ficou a saber que “o amor era uma coisa perigosa”. A-Mou não o conhecia, de tão nova que adoecera e viera ali parar. Mas conhecia a emoção do entardecer, que a fazia sonhar com a saída da leprosaria. O que faria depois, não saberia. Já marcada pela morte da avó, recordava-a pequenina e triste; entre os amigos, “a mulher que de dia vendia banha de cobra e de noite falava com os espíritos dos antepassados”¹⁷¹; a mulher que falava com a morte.

Todos os dias, uma renovada esperança de vida, muito em que pensar: as tranças, o porquinho, aguardar a vida que a morte do sol lhe trazia. E as rosetas sempre lá.

Não se apercebeu do moço que chegou à leprosaria. Estava na casa dos homens, não poderia ali entrar. Bonito e curável em poucos meses. A-Mou imaginou-o um deus, ou um génio do mal. E ansiava vê-lo. Esperava que ele lhe trouxesse mais vida¹⁷². E bastaria pensar nele, como dizia a avó, para que ele soubesse da sua existência. Ainda bem que ali estavam, tão perto da doença e da morte. Era por isso que precisavam um do outro, era por isso que eram “únicos”, sem a liberdade do mundo dosãos. “Sim, a desgraça tinha as suas compensações”. A sombra da morte permitia-lhes, afinal, viver.

¹⁷⁰ A-Mui na versão da primeira edição. Como notou a Professora Serafina Martins, nas suas aulas de Literatura Portuguesa, o nome A-Mou é igual à forma verbal <amou>; esta mudança empreendida pela autora, na retificação do texto para a segunda edição, poderá ter tido esta ideia em mente.

¹⁷¹ Esta personagem não consta da primeira edição.

¹⁷² As ideias expressas a partir desta frase e até ao próximo parágrafo foram acrescentadas na segunda edição.

Foi no passeio do lusco-fusco que o sonho se tornou realidade¹⁷³. Um “vulto” a seu lado. Teria de ser ele. Ou seria alguém que já não pertencia ao mundo dos vivos? Uma “aparição”¹⁷⁴. Um sonho?

“Foi mais ou menos sempre igual”, todos os finais de tarde: o moço, o perfume do limonete, o mar a chorar. “Em noites de Lua chegavam a ver-se perfeitamente”. Porque tinha de o ver? Porque tinha de viver?

O tempo ia passando. Estaria ele curado? Falava menos, A-Mou; perdia a esperança?

Continuava a subir o morro; já não por ele, nem pelo espetáculo de vida. “Só por si própria. Porque tinha de viver, mau grado a morte que a marcava”. Porque deveria contar, “a alguma menina inocente que entrasse na leprosaria, as ‘venturas’ do amor”. Seria porque era o amor que a condenava à vida?

“O homem do *Sam-lun-ché*”¹⁷⁵

Tinha de vida cerca de seis meses, quando apareceu à porta do convento. Se fosse uma menina recém-nascida, que os pais não queriam ou as próprias mães ofereciam, não seria a primeira vez; acabavam por ser recolhidas para a creche e depois para o asilo das órfãs; tornavam-se filhas-da-caridade: irmãs conversas ou empregadas do convento. Mas rapaz, era raro e seria mais difícil de integrar. Manhã agitada, aquela, no convento, plena de cuidados, preocupação, julgamento e compaixão. Que vida, a da mãe? e que desespero? O retrato duma China confusa, refugiada, estrangeira. “A solução não seria adoptar o enjeitado, baptizá-lo, confiá-lo à Providência?”¹⁷⁶ Livrá-lo da morte que a sua recente vida já antecipava?

Toda a noite a madre rezara a São Francisco Xavier, padrinho do agora Francisco. E o milagre aconteceu. Cheong, o homem do “sam-un-ché, esse que, à hora de as meninas saírem do colégio, gritava na praça a sua oferta de transporte”, vinha pedir a guarda do menino, assim que passasse a idade da creche. “Era velho, pobre e só”. Estava mais perto da morte. “Seu desejo, no entanto, dedicar-se a alguém.” A

¹⁷³ Em vez de “sonho”, a primeira edição fala em “acontecimento”.

¹⁷⁴ Na primeira edição, o narrador não insinua que a presença do homem no morro seria apenas fruto da imaginação de A-Mui; aliás, nesse sentido vai a correção explicada na nota anterior.

¹⁷⁵ “Sam-an-ché” na primeira edição e “Sam-un-ché” na edição de 1976.

¹⁷⁶ Na primeira edição, não é uma interrogação.

alguém que desse à sua vida um novo alento? A alguém que, pela força da sua juventude e pela exigência de ser educado, adiasse a sua morte? Homem sério, ganhando o bastante. Com a garantia da continuidade católica da criança, a madre acedeu ao pedido.

Inteligente e gentil, Francisco Cheong¹⁷⁷ ajudava à missa, ia bem nos estudos. Respeitava e amava o pai, que, comovido (mesmo perante a língua e os gestos estranhos), agradecia aos deuses pelo filho adotivo.

Mas o dia do conflito religioso chegara. O contraste do católico Francisco com o velho “adorador dos ídolos” deveria ser desfeito pelo menino. Francisco discordava, nunca se sentira criticado na sua religião e nem concebia “virtudes maiores que as do velho budista”. Ainda assim, acedeu a falar com o pai. Um inusitado silêncio, naquela noite; até que Francisco principiou a falar de Jesus, dos mistérios da fé, da Bíblia. O homem embalava-se nas palavras do filho, cheio de gratidão. Perante a paz trazida pela lua, naquela noite, e observando o pai, “tão puro, tão bom”, Francisco descobriu então, como uma revelação, que um só deus existia. Nem cristãos, nem budistas, nem tauistas, nem confucionistas... Calou-se¹⁷⁸; e foi o pai que falou, legitimando a sua gratidão.

“Todo vestido de luar, olhos fechados, mudo, a seu lado, o pai era como se estivesse morto”. Mas não estava. Vivia agora mais. Pelo seu filho; através do seu filho.

“Magia”

Troçara da minha amiga chinesa mas acabei¹⁷⁹ por acompanhá-la, curiosa, à Ladeira do Dragão, onde Vong Kei, o adivinho, atendia. A mulher dele andava de combinação, atarefada: servia chá, geria as consultas. Havia espelhos com palavras chinesas, jarrões, um altar. O bruxo atendia num “cubículo”, separado da sala por uma cortina de vidrilhos. Na sala, uma grávida esperava (“que lhe diria o mágico?”); uma velha jazia numa “cadeira de espaldar”, como morta; um homem “de óculos pretos (cego?)” atravessou a sala, foi gritar para o pátio, de “dor ou desespero”. “E os demais taparam os ouvidos escondendo a cabeça nas mãos”. Solidários com a dor? Temendo-a?

¹⁷⁷ “Fong”, na primeira edição.

¹⁷⁸ Na primeira edição, Francisco beija comovidamente as mãos do pai.

¹⁷⁹ Optei por manter a primeira pessoa, sob pena de prejudicar o entendimento da história.

“Impeliram-me”¹⁸⁰ para dentro do cubículo, assim que “alguém saiu”. O feiticeiro parecia um “ente sobrenatural”, ou o “próprio Buda”. Seria ele dono do destino? Do seu próprio, pelo menos?...

Tudo desaparecia para dar lugar ao que dizia, lendo a mão, jogando os dados. Acabei por “ficar impressionada”; respeitava-o; temia-o. A mulher afastava a cortina, anunciando o fim da “audiência”. Levou-me então ao quarto, mostrou-me o retrato das filhas, bailarinas em Xangai.

Entrava uma freira budista. “Um gemido rompeu o silêncio da sala – a velha tinha recebido o aviso telepático do filho e não podia expressar-se de outro modo porque estava moribunda”. E todo o ambiente fazia “crescer o mistério”.

Tinham acabado as consultas do dia, mas a mulher do mágico convidava-nos a “esperar pela monja, que costumava distribuir lembranças sacras”.

Enquanto esperava, vi as bailarinas começarem uma “dança terrível”. Todos os consulentes do mágico eram para ela “arrastados”, inquirindo, pedindo; alimentavam assim aquela roda. E a velha estorcia-se ao ritmo da dança. “Onde estava o filho? Onde estava aquele que nascera do seu ventre e sabia tudo?” Sabia tudo mas não podia tudo? Por que é que não a vinha salvar daquela dança (de morte)?¹⁸¹

O bruxo surgiu; a mulher trazia-lhe uma bacia de água; ele olhou para a moribunda e “desatou a chorar”. Era como se não houvesse ali mais ninguém senão Vong Kei e a noite, Vong Kei e a morte. Só o vulto da mãe surgia, “desfeito, murcho”. Como morto. Porque choraria o bruxo? Por não ter o poder de dela afastar a morte? Seria que nada podia o feiticeiro contra essa fatalidade?

“A morta”

Eram boas amigas, ela e Mei-Lai. Ambas professoras na escola inglesa, costumavam sair ao domingo, ir ao cinema ou passear pela marginal. Foi por isso “com prazer” que aceitou acompanhar a chinesa na descida ao claustro, naquela tarde “sufocada de tufão”. Mei-Lai descobriu de onde podiam, a salvo, assistir à destruição. Mas ao contrário do habitual, parecia melancólica. “Dia de tufão é dia de morte.

¹⁸⁰ Na primeira edição, “empurraram-me”.

¹⁸¹ Esta dança não surge na edição de 1968.

Morrem árvores, morrem bichos, morre gente”, avisava “de olhar absorto”. E Mei-Lai principiou a contar a história da avó, que morrera dez anos antes.

Apesar de “pobre, pequena e magra”, a avó de Mei-Lai “criara dez filhos para a riqueza” apenas com o produto do seu trabalho no cultivo de arroz. Nem a viuvez a assustou: “nada podia assustar uma mulher como ela”, tão cheia de vida. Nem a morte. Da riqueza dos filhos, prósperos na América, nada queria. Criara Mei-Lai desde os seis anos e até a família novamente se reunir. Então, o seu único luxo: pato estufado. Mas de novo a morte pairava: a insubmissão política do filho primogénito, pai de Mei-Lai, mata-o. Mas a avó não soçobrou. Devido à epidemia, ordenou o Governo que as mulheres enterrassem estranhos, “sem flores, sem bonzos”. Tratar assim a morte, tão sagrada para os orientais? “O povo sublevou-se. Tocar em cadáveres de gente alheia ia além das suas forças”. Os soldados ameaçavam. Mas a avó ergueu-se na praça e exortou as mulheres a resistir. A resistência motivada pela dor poupou a aldeia. A avó desejou então fugir para Macau; ir para longe, morrer. “Na terra da China, tudo lhe acontecera já...”. Seria que pela primeira vez desistia?

Duas semanas depois da partida, os fugitivos sobreviviam. As aves de rapina, que assombravam as cavernas onde se escondiam, não podiam ali viver da morte. A avó arrastava-se, o corpo como uma chaga. Mas não desistia. Era dia de tufão. Dia de morte. As árvores eram ceifadas pelo pé, como só a morte sabe fazer. Todos se agitavam em desespero. Mas a avó “mantinha a força interior, ia dando alma aos companheiros”. Apesar disso, a noite e a tempestade separaram o grupo; a avó desapareceu. Encontraram-na de madrugada, já tão perto de Macau. Morta. “Essa noite, Mei-Lai dizia, jamais se lhe varrera da ideia”. Tão viva, ainda, a avó, na narrativa de Mei-Lai.

O choro. Amortalharam e aromatizaram o cadáver. “Dir-se-ia mais importante salvar a avó morta do que as nossas próprias vidas.”. Teria a avó morrido para que os outros pudessem sobreviver? Um pato berra, sobressaltando-os. Mei-Lai tem então uma visão: uma jangada de mortos tem à proa a avó: “a avó com asas, que tanto eram as do pato bravo como as fogosas e invisíveis asas do tufão”. Para Mei-Lai, a morte não parecia ter poder sobre a avó. Seria que a velha se confundia já com o próprio tufão (“de certa maneira, a tempestade e a manhã cinzenta protegiam-nos dos guardas”)? Era verdade que a preocupação com aquele corpo, com aquele “tesouro”, os incentivou (os obrigou a tantos cuidados que chegou, até, a protegê-los?) a chegar à outra margem.

Macau. Estavam mais fracos do que nunca, mas a avó continuava a exigir que eles prosseguissem, que honrassem o seu corpo e o seu exemplo. A mãe é então tomada pela revolta. A fortaleza da avó renasce na sua raiva: “Era ainda bastante forte para impelir a remos um tancar, carregar água aos ombros, puxar o búfalo na lavra do arroz. Mas as filhas, essas, jamais haviam de servir”. Sempre a preocupação com os filhos. Protegeram a morta num baú emprestado. “O corpo enfaixado e perfumado da avó nunca cheirou a defunto”. Seria que não morrera verdadeiramente? Ilha de Coloane. O choro. O enterro contrastava com a natureza viva. O corpo cercado de ervas e conchas. O anel de ouro e jade que a mãe escolheu, de entre os que conseguira salvar, e que enfiou no dedo da avó. “Funeral mais lindo nunca vi”.

Era com tristeza que, na manhã seguinte, as duas amigas olhavam a paisagem devastada. Mei-Lai não terminara a sua história. Macabra de mais, mas não para o entendimento da sua ouvinte. Os mortos não morrem; vêm ao seu terraço antigo quando chega a nona lua; estão apenas invisíveis¹⁸². Viveria ainda a avó? Talvez através da neta, que trazia agora, no dedo do meio, o anel de jade que a avó usara durante sete anos debaixo da terra, resgatado de Coloane, de onde lhe recolhera os ossos.

“A doida”

Coloane, praia de Cheok-Vân. Como um fantasma, ela aparecia nos rochedos, sem se fazer notar, todos os dias, sempre depois de o sol se pôr. Triste, inerte, alheada; doida?

Sam-Lei contara-me¹⁸³ a história: “fugira da China continental com o filho, que morrera já em terra de exílio. O marido, que a devia seguir, nunca aparecera. Enterrado o filho na praia, vinha ao anoitecer esperar o marido”. Esperaria também o filho? “De noite os mortos ressuscitavam”. Eu receava que o mar a levasse. Mas ela sempre regressava. “A criada da casa ria-se de mim.”.

“– Não pode morrer porque verdadeiramente já morreu. É um espírito dividido. Uma sombra. Já nada de bem ou de mal lhe poderá acontecer. Oscila entre a vida e a morte. Não é nada.”

¹⁸² Referência à elegia chinesa (versão de Camilo Pessanha), apresentada em epígrafe do conto em todas as edições.

¹⁸³ Assumo neste reconto, para não prejudicar o entendimento da história, a primeira pessoa do narrador.

Nada? Morreu e não é nada? Ou melhor, está entre a vida e a morte e não é nada? Mais na vida ou mais na morte? Num limbo?

O seu corpo não teria “consistência”¹⁸⁴; os seus pés, “como peixes mortos”. “Não tinha entranhas. Não tinha alma. Era oca”. Mas andava pela vida.

Os gritos. Seriam do pavão? Para a criada, eram da doida, num instante de lucidez perante a morte: a do filho, a do marido, a sua? Depois, novamente “ninguém”. Parecia até que a morte trazia lucidez; a vida, vazio.

As crianças identificavam o seu cheiro como de outro mundo. A doida, inerte. De dia, pode ser um animal; à noite, a metamorfose em gente, esperando os fantasmas. “Figura de gente” para esperar os fantasmas?

Mei-Lai e eu decidimos “decifrar o mistério da doida”. Seria a forma de lhe dar, definitivamente, vida? morte?. Ficámos na praia toda aquela noite quente, conversando “baixinho”. “As ondas repetiam, incansáveis, a sua envolvente litania”¹⁸⁵. Um ciclo infinito, como na roda dos nascimentos e mortes?

Lembravam-me as histórias de África numa noite como aquela: os animais reproduzindo-se, honrando a vida, a preta Águeda rezando; Mei-Lai contava das “sementes de papoila num prato de grés para defender a casa dos espíritos errantes”.

A natureza sossegava; preparava-se para a “luta entre a noite e o dia”; entre a vida e a morte? Sentimos muito medo, como nunca sentíamos. Lá estava o espectro.

Em volta, metamorfoses: os gatos eram uma mão; os rochedos, “feras”; os anéis, “olhos de felino”. Seria a lua, “que andava agora muito alto”, que a tal obrigava? Seria a maneira de as formas superarem a passagem das trevas à luz?

A doida desaparecera. Seria que nunca lá estivera?

Sam-Lei esperava-nos; garantira-nos proteção com um amuleto; dava-nos agora uma “tigela de chá, talvez um filtro contra o mau-olhado”. Contra a influência da morte? Os gritos eram do pavão.

¹⁸⁴ Na primeira edição, “o seu corpo desfazer-se-ia em pó” se alguém lhe tocasse.

¹⁸⁵ A expressão “envolvente litania” não aparece na primeira edição.

“A pousada da amizade”

Uma “azáfama” inusitada no quarto da Senhora Li.

A Pousada da Amizade era “apenas um andar dividido em quartos que A-Hin alugava a pessoas decentes”. Cada quarto dava “para o alpendre¹⁸⁶ de madeira a toda a volta da casa. Eu gostava de viver ali, embora estrangeira entre os demais. Estrangeira mas não estranha”.¹⁸⁷ A senhora Li costumava oferecer-me a companhia do seu gato. O senhor Choi, bibliotecário, “emprestava-me revistas e jornais em língua inglesa”. Eu, “imaginava um namoro” entre a senhora Li e o senhor Choi, apesar de ela ser mais velha. Mais velha mas não velha: “pernas bonitas, rosto viçoso”¹⁸⁸.

“A senhora Li amava as plantas”. A neta, “modelo de olhos oblíquos”, oferecera-lhe um “cacto precioso” que “trouxera de Honolulu”. Mister Wang, do quarto número três, tinha um papagaio que se alimentava “quase só de flores: crisântemos, corolas de acácia, bagas de pericanto”. “Ávido”, atacava “as algibeiras do dono”. Era um “papagaio de deuses”. Poderia ele decidir da vida e da morte? Nem sempre havia flores... Sugeriu o cemitério. Mister Wang esmoreceu; afastou-se nos tempos seguintes. A morte, tão sagrada para os orientais; imaginá-la assim invadida por um ladrão de flores, símbolos de vida.

Constou, em novembro, que Miss Jane e Mister Wang dormiam juntos. Um escândalo na pousada; ciúmes. “Noivos declarados”, entretanto. Na pousada, suspeitas de gravidez. Miss Jane, grávida; tal como o gato da senhora Li.

“Senti pena de todos. Do mundo inteiro.”.

“Tempos depois, uma noite, já passava das onze, a senhora Li veio ver-me”. O gato ia dar flor. Há três anos que esperava, promessa de “rosa escarlata, cor da felicidade, maravilhosa”; cuidava da planta com afinco. E agora, “o gomo despontara”. E quando “a flor abrisse: uma festa!” Mas o papagaio, com o seu apetite por flores... uma ameaça. Queria fazer surpresa, não poderia avisar o senhor Choi. Teria de guardar muito bem a planta.

Uma “azáfama” inusitada no quarto da Senhora Li, que chorava; “a face entumecida. A neta, muito mal, no hospital”. A morte pairava. “Partia no primeiro

¹⁸⁶ Na primeira edição, era uma varanda e não um alpendre.

¹⁸⁷ Adoto a primeira pessoa por fidelidade ao entendimento do texto.

¹⁸⁸ Descrição acrescentada depois da primeira edição.

barco. Levava o gato”. Mas e o gato? O desespero da senhora Li: “a flor devia desabrochar na próxima semana”. Uma raridade. O papagaio teria de ficar bem preso.

“– Senhora Li, a sua neta vai curar-se. Dentro de uma semana a flor do seu cacto dar-lhe-á as boas-vindas.”.

A senhora Li “confiava em Tai-Ki, o Todo-Poderoso”. Não haveria morte.

“No sábado seguinte”, a senhora Li, “mais pequena e mais magra”. A doente vivia, sã. Mas ela... mais próxima da morte, os olhos menos “vivos”. O papagaio matara a flor. Mister Wang e a noiva apareciam à janela. Ressuscitariam a flor? Um milagre!

A realidade. Três anos esperara a senhora Li por esta flor. Será que os deuses lhe concederiam mais três anos de vida, perguntava-se. A flor, que sustentara a sua vida, estava agora morta. Seria que essa morte também a matava? Ou sustinha a sua vida por mais três anos?

O medo de Miss Jane, perante a vida que trazia no ventre.

“O dia do grande frio”¹⁸⁹

“No triste Inverno/como esperar/pelo milagre/de lhe nascerem/folhas?”¹⁹⁰ Como é possível almejar o que a paisagem não indicia? Que fé? Onde a vida, se a morte paira?

Comemora-se a “criação do mundo”, naquela semana. O dia é de nascimento, de vida do novo ano. Passou tempo, esse fatalista; mas foi o tempo que deu a vida. “Pregões, tendas, barracas”. O herbanário. Não é um “homem de meia vida”, como o opiómano. “Condena o ‘pakfanismo’, vindo da ‘flor do mal’”. Alega que os deuses assim se condenaram, deixando “o homem só na confusão do cosmo”. E então ele próprio fuma. É panteísta; acredita na energia que o sol dá, na água da “juventude eterna” (da imortalidade?¹⁹¹). Traz da natureza a cura: “insónias, males de estômago e de intestinos, convalescenças”.

¹⁸⁹ Conto acrescentado na segunda edição.

¹⁹⁰ T U F U (tradução de Jorge de Sena); em epígrafe.

¹⁹¹ A diferença entre mortalidade e eternidade foi estudada por Hannah Arendt. A autora lê a eternidade numa categoria distanciada da diáde mortal/imortal, enquanto vê a imortalidade como mais próxima do humano. (Arendt, 2001: 29-33). Neste trabalho, tomo-as como sinónimos.

Mas na véspera do Ano Lunar, ninguém adoece. Só há vida. O herbanário não existe. “Ano Novo? O tempo é sempre o mesmo. Estagnou”. Já não há deuses. “No dia seguinte”, todos se lembrarão dele, quando precisarem do deus que dá a vida. As raparigas, pedindo ajuda para impedir a gravidez. O contraste das mulheres, tal como as plantas: “grandes virtudes ou grandes defeitos”. O contraste da festa da véspera com as dores do “desfazimento”, no dia seguinte.

“O mais famoso herbanário de Macau.”. “Duas semanas atrás fora o Dia do Grande Frio”. Dia de morte. Celebração da morte do tempo? Depois, a preparação para o Ano Novo. Mais vendas do que nunca, naturalmente. Todos queriam purgar-se, libertar-se, preparar-se. “Grande Frio – Morte. Ano Novo – Vida. Como podia a morte gerar vida, o fim vir antes do princípio?”. Ele meditava em tais mistérios; era ele o guardião do desamparo das criaturas. Os deuses haviam cometido “suicídio”. Seria ele um deus? Guardião da vida, garantida em forma de “tisanas, emplastos, cáusticos e elixires”?

Agora, na noite de “Ano Novo Chinês”, apenas a euforia; a vida: a comida, a bebida, a troca de presentes, os jogos, o amor. “Nessa noite o herbanário”, o nosso deus, “não existe”. “Morrer fica para o dia seguinte. Morrer ou sofrer – que ainda é pior”. O sofrimento é bem capaz de superar a morte.

“Kung Hei Fat Choi – Festas Felizes! No dia seguinte: a morte; o sofrimento; o herbanário e as suas mezinhas; depois, a vida novamente.

Superações da morte

Mortemorfose

“Na Natureza nada se cria e nada se perde, tudo se transforma”.

Lavoisier¹⁹²

“Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a fazer chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava.

(...)

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo”.

Herberto Helder, “Teoria das cores”¹⁹³

¹⁹² In Encyclopaedia Britannica.com. Vide “Referências bibliográficas”.

¹⁹³ Helder, 1997: 23-24.

O termo “metamorfose” é, sem grandes resistências, associável à definição de mudança. Acresce que a origem da palavra se relaciona com o conceito de alteração da “forma”, “transformação”. Isto motiva uma pergunta: haverá mudança sem alteração de forma? e, se a resposta for negativa, uma segunda pergunta: implicará a alteração de forma a presença da materialidade? Julgo ser mais fácil responder à segunda questão e deduzo que uma resposta satisfatória permita mitigar a importância da primeira pergunta. Vejamos. Ao imaginar o sem-forma, por exemplo, um sentimento, não duvido da possibilidade de sujeitar o amor (ou a raiva) a uma metamorfose, a uma modificação da forma do sentir que, enquanto isso mesmo (sentir), não obriga à materialização. Falo de sentimento e não de emoção, porquanto este último conceito já chama a movimentação do sentir, que se expressa através da materialidade do agir (será amor o sentimento e emoção o beijo, a lágrima, a palavra escrita ou falada). Mas forma é contorno, é limite; então a forma será o que permite distinguir o que é daquilo que não é; a forma será o absoluto fundamento de qualquer ente. Então parece pouco provável que o sentir seja um sem-forma, sendo antes constituído por uma forma não material. Chego então a um esboço de resposta negativa quanto à semelhança entre forma e matéria.

No seu *Dicionário de Filosofia*¹⁹⁴, José Ferrater Mora sustenta que “Embora se considere o termo ‘forma’ como um termo relativo (relativo ao de ‘matéria’), isto não dispensa de considerar a forma também como realidade. Matéria é aquilo ‘com que’ se faz alguma coisa; a forma é aquilo que determina a matéria para ser alguma coisa, isto é, aquilo ‘por que’ alguma coisa é o que é”. Percebo agora que a primeira pergunta – haverá mudança sem alteração de forma? – pretendia, afinal, saber o que significa “forma”; e, perante a relação entre forma e matéria (que não impede a autonomia da forma), esgota-se a necessidade de mais indagações. Metamorfose é mudança; o mesmo é dizer: o que era (de determinada forma/matéria) já não é. Mas se é verdade o que diziam os antigos mestres orientais, nomeadamente através da sabedoria taoísta (tão reveladora na obra de Maria Ondina Braga): não-ser e ser são dois pólos da mesma curva; e para que alguma coisa mude, é preciso que algo não mude.

Mas que relação poderá descobrir-se entre metamorfose e morte?

Se a morte significar fim, termo, destruição, a metamorfose, enquanto mudança de um estado a outro, implica esse mesmo fim, essa mesma morte. Temos então que a

¹⁹⁴ Mora, 1991: 166-167.

morte é a primeira fase de qualquer metamorfose. Mas o círculo não estará fechado se nada for criado: ao termo de um certo ponto de partida, a metamorfose impõe uma meta, um ponto de chegada. Caroline Walker Bynum avança com a ideia de que a mudança “can mean the substituting of one thing for another” ou, por outro lado, “that one thing alters its appearance or qualities or modes of being”¹⁹⁵. E esse ponto de chegada, que implicou a destruição do velho, constitui-se como uma verdadeira superação da implacabilidade da morte enquanto final. Tudo isto vai levantar um problema de identidade, que será afluído mais à frente.

Apesar do exposto, dizer que a metamorfose requer a morte, não é o mesmo que aferir do contrário. É muito menos pacífico que a morte exija sempre metamorfose. Para Jankélévitch, a morte “Nem sequer é uma transformação, pois esta implica a passagem de uma forma a outra, e a morte é a passagem à ausência de forma”¹⁹⁶. Estará o filósofo a aludir a um conceito de “forma” que a relaciona com materialidade? ou acreditará ele no pós-morte como um absoluto vazio?

Analisando a questão de uma perspectiva puramente científica, a metamorfose está assegurada através da garantia de mutações que qualquer corpo ou reação química sofre a todo o instante, sendo a morte afinal um contínuo. Por outro lado, a questão da morte enquanto metamorfose vai aproximar-se da problemática do sentido da vida e da imortalidade, temáticas caras às religiões e tradições da humanidade. “Se trata más bien de ver de qué distintas maneras ‘cesan’ varias formas de realidad y de intentar ver qué grados de ‘cesabilidad’ hay en el continuo de la Naturaleza”.¹⁹⁷

Por outro lado, se a metamorfose pede uma morte no seu início, e acreditando, com Lavoisier, ser impossível que alguma coisa se crie a partir do nada, a morte deixa de parar em si mesma para se confundir com a própria metamorfose, constituindo-se como sua essência. A interpenetração entre ambas acontece e não mais se conseguem distinguir: a morte é o início crucial da metamorfose; a metamorfose é a segunda parte da morte. Uma não existe sem a outra: a metamorfose não se dá sem a destruição e a morte não vale mais sozinha. Esta linha é seguida pela tradição cristã, que, acreditando na eternidade da vida, parece pressupor a crença na morte como metamorfose. O Budismo segue a mesma via, ao profetizar a impermanência. O Dalai-Lama atual afirma

¹⁹⁵ Bynum, 2001: 19.

¹⁹⁶ Jankélévitch, 2003: 77.

¹⁹⁷ Mora, 1994: 535-537.

que a morte será “algo semelhante a mudar de roupa quando esta se encontra velha e gasta, e não como uma coisa final e definitiva”¹⁹⁸. Para a teosófica Alice A. Bailey, “a morte é apenas um interlúdio numa vida de experiência constantemente acumulada... ela marca uma transição definida de um estado de consciência para outro”.¹⁹⁹ Defende ainda que “A Ressurreição é a nota-chave da natureza; a morte não é. A morte é apenas a antecâmara da ressurreição”.²⁰⁰ Mas será que ressurreição e metamorfose coincidem? Se pensarmos na definição de ressurreição, ela aponta para um ressurgimento do ser tal como ele era antes da morte. A metamorfose parece não ter aqui um papel porque a ressurreição implicaria uma manutenção da forma e da essência; só por não haver alteração é que podemos falar em ressurgimento? Só por não haver alteração aparente. Porque é capaz de ser virtualmente impossível falar em revivescência sem que alguma coisa se tenha modificado. Pelo menos, se não mais, a passagem pela morte tem de ter alterado a forma; e se a ressurreição fizer regressar a forma anterior, o ser que dela se compõe já não será mais o mesmo, pelo simples facto de ter frustrado a expectativa de apagamento (e também porque, tendo passado por uma experiência, acumulou memória). O regresso à vida terá de ser renovado, com um novo vigor (com um vigor “diferente”), terá de significar uma nova vida na antiga forma (se é que ela se mantém intacta) e, só por isso, já não será igual. Assim é com A-Mou, em “Os lázaros”: a personagem imagina o dia em que teria alta da leprosaria e o narrador chama-lhe “dia da ressurreição”.²⁰¹ Na tradição cristã, há um descontinuar da vida através da morte, para logo a vida regressar. Isto é o oposto da imortalidade da alma²⁰². Se há lugar a uma interrupção, terá de haver lugar a mudanças. Defendo, assim, que a ressurreição é uma forma de metamorfose.

Também a linguagem simbólica astrológica identifica morte e metamorfose. Dos doze signos do zodíaco, aquele que mais diretamente se relaciona com a palavra “metamorfose” e com a ideia de “transformação” é, em toda a literatura astrológica, o escorpião. Luís Resina refere como palavras-chave para este signo o “poder de transformação”,²⁰³ Martin Schulman lembra que “as forças plutónicas de escorpião

¹⁹⁸ Rinpoche, 1995: 9.

¹⁹⁹ Bailey, 2001: 69.

²⁰⁰ Bailey, 2001: 149.

²⁰¹ Braga, 1991: 54.

²⁰² Como defendido por Olivier Abel em Ricoeur, 2011: 17.

²⁰³ Resina, 1999: 33.

trabalham em seu processo de transformação”;²⁰⁴ Maria Flávia de Monsaraz, que lhe dedica um livro inteiro, reserva-lhe o papel em que “a mutação, a alquimia, a nossa transformação psíquica têm um lugar”²⁰⁵. Esta capacidade de transformação deriva do enorme poder que reveste o escorpião. É levando o poder ao limite, tal como no limiar da noite nasce o dia, que o escorpião enfrenta a morte e se transforma no signo seguinte, o sagitário, arauto da mudança, disparando constantemente a seta que busca a verdade, e que ele já sabe não mais estar no poder do “ego” e do instinto.

Proponho-me, então, estudar a ligação entre morte e metamorfose; o mesmo é dizer: descobrir que a morte enquanto fim é superada pela sua ligação à transformação; transformação que lhe garante continuidade, ultrapassando a fatalidade do não-futuro. Nas palavras de M. F. X. Bichat, médico e anatomista francês do século XVIII, “A vida é o conjunto das funções que resistem à morte”²⁰⁶. E se é verdade que nada se perde e tudo se transforma, então a morte só existe para dar lugar a uma nova vida, a uma nova forma.

Para Catherine Dumas, a “metamorfose é característica do espaço ficcional de Maria Ondina Braga”.²⁰⁷ Dumas toma como exemplo a ponte de nove curvas, de “Macau, vinte e cinco anos depois”, que se constitui como “etapa preliminar da morte que possibilita o renascimento pela metamorfose”.²⁰⁸ Que metamorfoses presenciamos nos contos d’A China fica ao lado?

~

Em “Ódio de raça”, o narrador apelida Tai-Ku de inocente mas a Filha Primeira é-o apenas aparentemente. Desde a passagem dos japoneses que o ódio está instalado no seu coração. A metamorfose que se dá perante o aparecimento da japonesa é uma metamorfose por clarificação, como acontece nas *Metamorfoses*,²⁰⁹ de Ovídio (Aracne, por exemplo, já se denomina assim mesmo, aranha, antes da materialização). Talvez Tai-Ku tivesse sido inocente antes da tomada de consciência do mal que os japoneses fizeram; aí, sim, Tai-Ku seria ingênua e terá enegrecido os seus sentimentos diante da desgraça. Essa consciência motivou uma primeira metamorfose, de pueril a guardiã de

²⁰⁴ Schulman, 1975: 46.

²⁰⁵ Monsaraz, 2005: 9.

²⁰⁶ Mora, 1997: 264.

²⁰⁷ Dumas, 1995: 431.

²⁰⁸ Dumas, 1995: 431.

²⁰⁹ Miller, 1984.

ódio, escondido numa aparente inocência. A transformação, nesse caso, apenas se pode presumir. A verdadeira mudança nem tão-pouco se dá com a chegada da nova amante do pai. Trata-se apenas de uma mudança na materialização do sentir, levando Tai-Ku a preparar o assassinato da japonesa. A monja já se transformara anteriormente, com a profanação provocada pelos inimigos. Agora, assiste-se a uma aproximação entre morte e metamorfose. É porque esta se clarifica que a morte pode ser preparada.

Na verdade, a decisiva metamorfose de Tai-Ku é motivada pelo pai. Perante a perspectiva do seu sofrimento, quando se apercebesse da morte da concubina, a Filha Primeira rodeia-se de compaixão, da imponente “piedade filial”. É aí que o ódio que nutre no seu coração começa a sua vertiginosa descida até à paz e à liberdade que experimentará no final. Mas a chegada do imprevisto acontecimento interrompe o que poderia ter sido um arrependimento. Não se sabe se a metamorfose aconteceria caso a japonesa não tivesse morrido naturalmente. Também não se sabe se, conseguindo matá-la, Tai-Ku transformaria o ódio que sentia; parece pouco provável que o sentimento de vingança pudesse, por si só, dar lugar a uma mutação. O facto é que o texto nos revela que é na sequência da morte antecipada da amante, com a consequente mudança e perspectiva da morte do pai, que Tai-Ku desenvolve todo o processo de metamorfose, já iniciado com o vislumbre da piedade filial.

Em que medida é esta metamorfose uma superação da morte? Só a transformação, possibilitada pela morte, liberta Tai-Ku da prisão do seu interior, facilitando que, no final, se sinta em paz, livre, e se possa unir ao pai no “Desconhecido”, onde a vida parece estar garantida através do reencontro e a morte aparenta não mais existir. Apenas da japonesa não há mais sinal, cumprido que foi o seu papel de desencadeadora da transformação do pai: “De um momento para o outro ficara decrépito: olhos encovados, pele baça, ombros em arco. E durante três dias não se levantou. E nunca mais havia de se levantar”. A morte parece aqui impor-se à metamorfose, que a antecede e, ao mesmo tempo, dela deriva.

Na descrição do ódio que ocupa o coração de Tai-Ku, o narrador introduz-nos no mundo da conspiração interior através de frases transformadas a partir de elipses, que deixam pairar o oculto (de que são exemplo as frases nominais presentes no texto, por exemplo: “Tai-Ku, a inocente”.) e de um vocabulário soturno mas que se vai afirmando: “infiltrara”; “escondido”; “silêncio”; “solitário”; “fruto negro”; “amadurar”; “roía-lhe”; “entranhas”; “devorava-a”. É com a primeira referência temporal (“um dia de Inverno”),

que é introduzido o motivo que dará força à memória que já conspirava em Tai-Ku, acabando com a indiferença que, até então, dedicara às mulheres do pai: “Alarmou-a, porém, o arranhar de certa palavra”. A derivação imprópria em “o arranhar” é bem sintomática do carácter metamórfico deste conto: é um verbo que afinal é um nome; é uma ação que afinal é um sujeito.

Morrerá Tai-Ku no fim do conto? “Pálpebras descidas, Tai-Ku tentava uma prece. Não conseguia, porém, nem sequer coordenar os pensamentos”. Tivesse ou não morrido, também ela, para a vida humana, uma coisa é certa: não será a mesma. E, se de facto morreu, superou a morte através da transformação do seu espírito, “agora tão livre” e reunindo-se “ao pai no Desconhecido”; um pai que vai morrer, mas que, afinal, apenas se transformara?

Serão, afinal, morte e metamorfose protagonistas de uma espécie de quiasmo? Aproximam-se para se trocarem e assim garantirem que, ao serem superadas, se mantêm ciclicamente interpenetradas?

A meu ver, a metamorfose é, neste conto, a única saída possível para Tai-Ku. Se não se tivesse transformado, certamente acabaria por morrer de forma definitiva, vítima do ódio do seu próprio coração e sem direito ao “Desconhecido”, onde pode unir-se ao pai. Mais do que uma forma de superar a morte, a metamorfose é, aqui, fonte de salvação. E essa salvação, a continuação da vida no além, é provocada por uma morte; é o fim físico e natural da japonesa (e não o assassinio premeditado) que impele a redenção de Tai-Ku; e embora não se saiba se essa redenção poderia existir simplesmente pela piedade de filha, a verdade é que o conto aproveita essa morte para desencadear o processo de transformação de Tai-Ku, processo que a levará a superar o ódio, abraçando uma paz e uma liberdade que lhe concedem entrada na eternidade misteriosa.

~

Também o “O homem de meia vida”²¹⁰ parece ser salvo pela metamorfose. Antes do meio-dia, o comerciante apresenta-se à mercê da aflição, da lassidão, da indiferença. Mas depois das quatro da tarde, dá-se uma ressurreição. Então, o bricabraquista surge “renovado, vivo”, falando com os clientes, contando histórias, percorrendo sobre o mundo. E o que o traz de volta à vida é o ópio. O narrador

²¹⁰ Todas as referências se reportam a Braga, 1991: 33-35.

pergunta-se por que motivo teria ele aderido à droga: um desgosto de amor, um filho... Mas logo imagina que poderia bastar “a frágil condição humana, o desgosto de viver”, aproveitando as palavras de Confúcio, que ouvira ao homem de meia vida: “É a perversidade do mundo que o corrompe”. Os versos de Pessoa em epígrafe acrescentam um novo dado: a alma já seria “doente antes do ópio”, ou seja, corroboram que não é a droga a origem do mal. Apesar de assim não ser, o advérbio de modo “fatalmente”, na primeira frase do conto, auxilia na compreensão de que não haveria outra possibilidade senão o recurso à droga.

Neste conto existe uma metamorfose, provocada pelo consumo de ópio, que permite descobrir a metade viva do comerciante. Nesse sentido, o ópio é uma forma de superação da morte. A passagem pela morte não é definitiva, antes sendo um estado que se impregna na vida. A morte vive no protagonista, acompanha metade do seu dia, talhando-lhe cerca de metade do tempo. Não se sabe onde começa este ciclo, a verdade é que, a certa altura, ele tem de morrer para estar vivo: o antiquário tem de estar refém da morte para usar o ópio como recurso de atribuição de vida. Mas é uma morte não consumada; é uma morte que se vive, que se instala sem ainda chegar a um momento fatal. Se é verdade que o homem de meia vida é meio vivo, meio morto, o facto é que não é homem de meia morte. A questão de identidade que aqui se levanta, até porque há duas personalidades num só corpo, é resolvida pelo título do conto e pelo epíteto do comerciante. A vida impõe-se, apesar de tudo. E quando o ópio o anima, ele é todo vida. É verdade que esta salvação que o ópio traz, é, ao mesmo tempo, garantia de continuidade de um ciclo que sempre passa pela morte. A felicidade que o ópio possibilita vai reduzir, “na manhã seguinte, tão sublime criatura a um verme do pó, ao mais miserável ser”. A salvação é simultaneamente perdição. No entanto, ele nunca é totalmente subjugado à morte: mantém as suas funções vitais, apesar da apatia matinal; e à tarde, ressuscita. O ópio faz o eu coincidir consigo mesmo novamente, voltando à unidade da vida. Nesse sentido, a dicotomia Yang/Yin, que o opiómano bem conhece, e que, para o Taoísmo, expressa a dualidade de um Universo que se cindiu da sua perfeição, essa dicotomia pende para um lado no caso do homem de meia vida: o lado vida. E o próprio Taoísmo reconhece que, sem embargo dessa dualidade, o universo vem da unidade e para ela caminha: está destinado à unidade²¹¹.

²¹¹ Diz Maria Flávia de Monsaraz, nas suas aulas, que “universo” significa “versus-uno”, para a unidade.

“Até o antiquário era algo para além do tempo. De feições emaciadas, pele de marfim antigo, surgia entre as remotas pedras, as porcelanas, as madeiras ricas, os pergaminhos e os papéis pintados, como um fantasma, ou um sopro do espírito a registar as idades – e simultaneamente a desmenti-las”. Este passo é significativo da impressão que o comerciante causa no narrador homodiegético: o homem de meia vida não se subjugava ao tempo, é “para além dele”; e apesar de o registar, também o desmente. Ele é um fantasma; e um fantasma está morto mas encontra uma dimensão onde pode existir. Como avança Paul Ricoeur, o fantasma “não é um sobrevivente mas uma alma de outro mundo”²¹². É aqui que se abre uma nova categoria, perfeitamente possível numa ficcionalidade coerente, mas também não impossível no mundo real. Como se viu no capítulo *Apresento-vos... Joe Black*, a filosofia coetânea está atenta às novas realidades que se possam intitular “vivas”.

~

“Fong-Song”²¹³ é o conto em que mais claramente se nota uma coincidência entre metamorfose e superação da morte. Já muito velha e pronta para morrer, Sam-Ku “parecia quase feliz”, não temia o fim, “tinha um ar tranquilo de quem espera o que não falha”. Mortificava-se, na expressão de Jankélévitch²¹⁴; familiarizava-se “com essa coisa monstruosa que é a morte”²¹⁵. É expressa uma percepção subjetiva da morte, ancorada na serenidade do seu conhecimento. Segundo Paul Ricoeur, uma das angústias relacionadas com a morte prende-se com o vislumbre de que seremos moribundos para os outros²¹⁶. Mas Sam-Ku encara a sua morte com tal tranquilidade que é quase como se fosse a morte de uma outra pessoa; ela não se coloca “da parte de fora”²¹⁷, antes aceita a perspetiva interior da sua morte.

No mesmo dia, também os elementos da natureza se preparavam para a morte: tinha sido “anunciado tufão violento”. E os familiares perguntavam-se relativamente a levar a velha “para terra”; mas o neto sabia que a avó queria morrer ali, “nas frágeis tábuas que a haviam acolhido dos naufrágios da vida”. A velha aproveita os últimos momentos para empreender um exercício de memória (a analisar mais à frente), enquanto o neto procede a várias interrogações sobre a vida da avó, experimentando

²¹² Ricoeur, 2011: 48.

²¹³ As referências a este conto são de Braga, 1991: 39-42.

²¹⁴ Jankélévitch, 2003: 60.

²¹⁵ Jankélévitch, 2003: 85.

²¹⁶ Ricoeur, 2011: 38.

²¹⁷ Jankélévitch, 2003: 41.

sentimentos de raiva, admiração e dúvida. Mas a morte “era maior que” tudo. “Houve então um estremeção, como se o cosmos se desmoronasse. E separaram-se”. E é neste passo que Sam-Ku e o pescador são apartados para dimensões diferentes: ele permanece na dimensão humana, física; ela entra numa nova. O narrador diz-nos que o pescador relatara que “fora o próprio ar quem lhe arrancara a avó dos braços”; mas este ar não vem do exterior, não é um elemento da natureza; este ar “crescera inesperadamente entre as suas mãos” e vinha “do peito encovado da velha”. O ar que a levava vinha de dentro dela; a sua essência já teria esse ar. O tufão deixara um rasto de morte. Mas de Sam-Ku, não havia sinal. O seu corpo não aparecia. “Ninguém a alcançava” na nova dimensão em que se encontrava. E o neto acreditava que Fong-Song a levava para o “reino dos justos”, para a eternidade. Ele vira-a “transfigurar-se”. Este verbo reflexo é sintomático da metamorfose que acontecera: Sam-Ku aderira ao tufão, também ele próprio transformado em Fong-Song (“Entretanto o tufão virava Fong-Song – Vento-Água”); e não fora apenas arrastada por ele; a metamorfose justifica-se porque o ar que a levou vinha de dentro do seu peito. E é por isso que Sam-Ku supera a morte: ela não é derrotada pelo fim precisamente porque adere ao que poderia ter causado o seu fim, o tufão. Claro que a velha já estava condenada a morrer, mas a verdade é que a morte ainda não a tinha levado e o aparecimento da tempestade, um facto coincidente com aquele dia e, por isso mesmo, “Extraordinário”, esse aparecimento poderia já fazer parte do seu destino, da história do seu fim: não morrer mas apenas transformar-se.

O seu nome não constou na lista de vítimas. A importância da linguagem e da identificação, da atribuição de identidade através do nome, em que se reconhece uma ordem existente, está aqui bem patente: se o seu nome não consta da lista de mortos, é como se não tivesse morrido. E esta ausência deriva de um outro facto: o seu corpo nunca apareceu, nunca foi “devolvido” pelo rio. A ordem alterou-se. Assim se levanta uma questão fundamental na mortemorfose: a questão do corpo. Terá o corpo de ser o substrato da vida? Vimos no início do capítulo que forma e matéria não coincidem. O corpo de Sam-Ku poderia ter aparecido e não seria por isso que não poderia ter continuado a vida “noutra dimensão”, noutra identidade, agora como parte de Fong-Song, parte dos elementos da natureza. Aliás, a autora alterou o título da história (de “Fân-Siun”, a embarcação, na primeira edição, para “Fong-Song”), o que mostra a escolha de um nome que destaca a tempestade, sem dúvida principal protagonista neste conto, até porque, a certa altura, se confunde com a personagem de Sam-Ku. O facto é

que o corpo não apareceu e essa foi a razão para que o nome (será o nome sempre o nome do corpo?) não constasse e a velha não fosse dada como morta. Subjaz aqui a problemática da metempsicose. Há uma mudança de estado que difere da metamorfose porque esta “só afecta as aparências e não o eu profundo, e não exige a passagem pela morte; aquela inscreve-se no ciclo infinitamente mais grave das mortes e dos renascimentos”²¹⁸. Bynum alega que a pessoa humana precisa de corpo para continuar, uma vez que é uma unidade psicossomática.²¹⁹ Mas a continuação não tem de ser debaixo da mesma humanidade. Quando se refere à identidade, Bynum distingue três hipóteses: a individualidade (o que faz de mim único); a afiliação em grupos (posição na sociedade); a continuidade espaço-temporal (a mais difícil de distinguir). Em “Fong-Song”, podemos encontrar as duas primeiras definições quando ainda distinguimos Sam-Ku. No final, resta a possibilidade de demarcar uma continuidade: de Sam-Ku até à sua transfiguração em Fong-Song. Dizem os taoístas: para que alguma coisa mude, é preciso que algo não mude. Alguma coisa, parte essencial do objeto da transformação, tem de restar para que se possa dizer que ele se transformou. Não se pode perder completamente o referencial identitário. Como pode falar-se em metamorfose se o ente já não é identificável sem corpo, suporte, substrato? A única resposta que consigo vislumbrar jaz precisamente na história dessa continuidade espaço-temporal. E ela só é possibilitada pela memória. Perguntar se a nova identidade ainda se “recorda” da anterior pode solucionar o enigma: se sim, houve apenas alteração; se não, houve uma substituição e, por isso, há nova identidade. A meu ver, a identidade pode alterar-se pela metamorfose, pode haver substituição, e podemos até perguntar à nova identidade se se lembra da anterior; se há traços da anterior. E mesmo não havendo, o que é perfeitamente possível, há um recanto onde é impossível ter havido substituição: na história. Ao contarmos a história da nova identidade vamos traçar o seu percurso e concluir que o ente já foi outra coisa. Esse simples mecanismo de regresso à origem vai implicar que a memória esteja presente, tornando-se impossível não encontrar uma zona, por mínima que seja, de encontro de identidades. Só por aqui, a metamorfose é reversível na descrição da história do ser. Só colocando o fator tempo à frente de tudo o resto podemos distinguir a substituição: foi/é; bem diferente de era/é (aqui há confluência de identidades). Foi/é seria a dinâmica da

²¹⁸ Chevalier & Gheerbrant, 2010: 451. Os autores alegam que os antigos confundiam a metempsicose com a imortalidade mas que, na realidade, esta é reservada aos deuses...

²¹⁹ Bynum, 2001: 111.

ipseidade, em Ricoeur, o eu-ipse; era/é seria a dinâmica da mesmidade, do eu-idem²²⁰. Nada se perdeu do que foi. Mesmo que o resultado da metamorfose (neste caso, Fong-Song, o tufão em que agora a avó se confunde) não permita identificar o ser anterior (Sam-Ku, a velha centenária), se quisermos reconstituir a história desse ser teremos de falar em Sam-Ku. O simples exercício de memória basta para que, perante a ausência identitária, se possa chegar a identificar os alvos da transformação. E não é necessário haver corpo (embora o corpo possa carregar a história, como confirma Bynum²²¹). Em última análise, dir-se-ia que a manutenção da essência do que é transformado está sempre assegurada a partir da real possibilidade de reconstituir a história do ser; é na sua história (que terá, naturalmente, de ser contada por alguém que tenha um suporte para o fazer; não entro aqui nesta problemática mas ela é real: o conhecimento da história vai depender de um outro) que ela jaz. “Nada se perdeu do que foi”²²². De qualquer forma, julgo que a chave deste conto reside no facto de o ar que levou Sam-Ku ter vindo de dentro de si própria. Vislumbro quase uma metamorfose por clarificação. E existe uma superação da morte, tendo em conta a eternidade que Fong-Song pode proporcionar.

~

No conto “Os espelhos”²²³, a morte está presente em referências trazidas pela memória, pelo rememorar de histórias: as cheias do rio e o tufão, sinónimos de destruição e de perda; e na recordação de que há um momento em que a consciência da morte se instala: “E o dia em que chegara a notícia de que nunca mais outras notícias viriam?”. Mas logo Miss Carol, que nunca teria sido nova (mais próxima da morte, portanto) nos afasta destas lembranças, “erguendo a cabeça” e declamando Shakespeare. Outras referências, mais subtis, incluem a pele da batata-doce, cor de sangue pisado, que se lhes colava aos dedos, e também o choro do bule gorgolejando.

Tanto quanto à “mortemorfose” interessa, Miss Carol era conhecida por ter o quarto quase revestido a espelhos, o que provoca na narradora (homodiegética) a

²²⁰ Ricoeur, 2011: 61-62.

²²¹ Bynum, 2001: 178.

²²² Ricoeur, 2011: 63.

²²³ As referências a este texto são todas de Braga, 1991: 17-19.

imagem da professora de Literatura “reflectida até ao infinito, talvez imergindo na loucura”. Este espelhamento desencadeia uma multiplicação da personagem, que parece fragmentar a sua identidade.

Relevante é a reflexão “até ao infinito”, transmitindo a ideia de que Miss Carol poderia ser eterna, a sua imagem poderia nunca terminar de se mostrar (isto porque, estando o quarto forrado a espelhos, incluindo eventualmente soalho e teto, acabariam por se reflectir uns aos outros, interminavelmente); e essa reflexão, esse corpo ou esse ser multiplicado em identidades que se repetem, garantiria a chegada ao eterno, a superação da morte; morte que poderia levar uma Miss Carol, mas seria incapaz de matar uma infinidade de imagens. O problema que se levanta agora prende-se com a identidade. Porque se é verdade que o espelhamento infundável não pode morrer, precisamente por ir até ao infinito (ou seja, não ir a lugar nenhum, não chegar a nenhuma meta, nunca acabar), também é verdade que a fonte da primeira imagem, a própria Miss Carol, que se mostra ao espelho e permite ser reflectida, pode abandonar o cenário do quarto, ou simplesmente morrer; e aí não haveria mais fonte para a multiplicação. Trata-se portanto de tentar perceber se cada reflexo ganha uma nova identidade por si só sustentada, e que se individualiza relativamente ao que lhe deu origem, ou se uma só identidade, a primeira, suporta todos os reflexos.

Saber se há ou não várias identidades vai resolver uma outra questão: é este espelhamento múltiplo da personagem uma metamorfose? Se sim, haverá várias identidades²²⁴. O único argumento contrário que encontro é aquele que vê na multiplicação apenas uma repetição, sem alteração do objeto que é replicado. Como defende Bynum, a mudança é o limite da identidade²²⁵. A questão será então: é ou não o espelhamento capaz de provocar alteração a ponto de cambiar a identidade (porque cria novas)? À semelhança do que defende Bynum, as dicotomias não ajudam a lidar com quem somos; não é uma questão de sermos isto ou aquilo ou ambos; somos muito mais complexos. Parece que chegámos a um impasse relativamente a Miss Carol. A menos que o texto possa responder-nos...

E a loucura em que a narradora imagina Miss Carol imersa? Poderá a loucura significar uma fragmentação identitária? A resposta, mais do que científica, tem de ser

²²⁴ Vimos já que a continuidade espaço-temporal pode estar incluída numa mesma identidade, mas não impede que ela se subdivida. Haveria, então, várias sub-identidades que, juntas, configurariam uma macro-identidade. “O que somos é o que temos sido” (Bynum, 2001: 177).

²²⁵ Bynum, 2001: 19.

coerente com o texto; e, no texto, a loucura teria necessariamente de derivar da reflexão nos espelhos, ou seja, da fragmentação causada pela multiplicidade de identidades espelhadas. Seria aí que Miss Carol, perdida de si em tantas outras, deixaria de se conhecer, deixaria de reconhecer a sua imagem para passar a perdê-la em várias outras. Seria aí que a loucura, a dissociação psíquica, chegaria. Porque neste caso loucura não é perda de bom senso nem de razão; é apartamento do eu. A disfunção incompatível com a realidade que a loucura pode ser, levanta a problemática do que é a realidade; seria por perder o sentido do real, de quem seria a real Miss Carol, que a professora enlouqueceria. E essa é a resposta ao vazio que ficou da deambulação do anterior parágrafo: sim, existe metamorfose; sim, existe mudança de identidades. A loucura em que submergeria Miss Carol (embora apenas tenhamos a visão da narradora) derivaria dessa divisão de identidades.

O problema da identidade implica levantar a já conhecida problemática do corpo. Mas, neste caso, talvez a reflexão nos espelhos não dependa tanto dele, porque a narradora imagina Miss Carol refletida, não distinguindo se apenas o seu físico ou toda uma ideia do seu ser. O corpo não é apresentado como suporte se levamos em linha de conta a letra do conto; claro que o conceito de verosimilhança, fundamental na ficção, nos leva a pensar que o normal seria que o corpo fosse a base do espelhamento; a verdade é que a personagem que nos conta a história nunca estivera dentro do quarto de Miss Carol (“Não que ela alguma vez nos convidasse a entrar. Entrevíamos-lo de passagem, pela porta casualmente meio aberta.”) e apenas poderia imaginar.

Uma última nota para falar da pele da batata-doce, cor de sangue pisado, que se colava aos dedos daquelas mulheres. A colagem de uma segunda pele é o alibi para a metamorfose: há uma capa que se pega (podemos imaginar a moldagem permitida pela pele já mole da batata cozida) e que se entranha, marcando-as de sofrimento e de morte; se fosse apenas sangue, poder-se-ia encontrar um sinónimo de vida; mas é sangue pisado, uma perífrase de desgraça. E a faquinha de osso, que “deixávamos tombar”, como que caída morta; e o gorgolejar do bule, como o choro de uma hóspeda invisível (mas que seria sempre sombria: “Tristeza”, “Pobreza” ou “Solidão”, que aparecem destacadas em maiúsculas), confirmaria a metamorfose. Uma metamorfose que, neste passo em concreto, veste de morte estas mulheres, ao invés de a superar. Talvez essa aderência, traga a aceitação pacífica da fatalidade em que vivem. Mais do que morrer, trata-se de viver com a morte: lembrando as histórias que dela se fazem, vestindo a sua

pele e chorando. “A vida prevalece sobre a memória da morte”, diz Paul Ricoeur²²⁶. E talvez essa aceitação seja o que permite a vida.

²²⁶ Ricoeur, 2011: 52.

A-Mou amou para sempre²²⁷

No filme *Meet Joe Black*, a morte é, em grande medida, superada pela vida através do amor. A atração de Joe Black (Brad Pitt) por Susan prende-o à vida, acabando por fazer com que ele fique na Terra. A Morte ama e, por isso mesmo, tem de viver. Claro que a vida da Morte implica que esta, para existir, tenha de se ultrapassar a si mesma, materializando esse fim apenas no destino dos humanos cujas vidas ceifa. Tudo se passa como se não existisse morte da Morte. Sem prejuízo desta meditação, o amor desempenha um papel crucial na intensidade com que a vida humana se cola à personagem de Brad Pitt. Assim é, também, em “Os lázaros”.

O incipit do conto sugere a antinomia morte-vida, dialética que se move por toda a história. Se é verdade que o narrador começa por comunicar o dia a morrer, lembra também que ele não termina sem um espetáculo vivo: o fogo solar, alimento da vida na Terra, arde no cabo da ilha. O mesmo paradoxo quanto ao mundo, que parecia ir ali acabar, mas poderia, por outro lado, ali começar. E “novas formas” surgiriam; “ou o nada”. A tónica deste primeiro parágrafo é sintomática da aura desta narrativa: a morte e a vida caminham juntas. No entanto, o tempo vindouro seria “o dia perfeito da natureza depurada”. O sol que se põe, matando o dia na ilha, nasce para o outro lado do planeta²²⁸, levando a vida, voltando depois a nascer no cabo. E a chegada da noite apenas faz cessar o dia enquanto sinónimo de luz; um novo dia do calendário começa na meia-noite... Talvez a noite pudesse ser o elemento transformador, limpando a natureza para receber novas inscrições, novas vidas. A presença do “sopro do Espírito” e a imagem de depuração transmitem a sensação de que a vida poderá vencer a morte.

A ilha é objeto de uma visão metonímica (“ver a ilha era, de certo modo, contemplar o mundo”), quase genesíaca, próxima do Realismo Mágico, que permite articular a contemplação de uma realidade impressiva com uma fantasia com que quase se confunde. Esta descrição, a partir do “alto do morro”, transfere-se para a visão da própria protagonista. A-Mou vislumbrava “a vida para além da leprosaria, enchia-se de

²²⁷ Todas as citações do conto pertencem a Braga, 1991: 53-56. Como já referi numa nota anterior, a Professora Serafina Martins chamou a atenção, nas suas aulas, para o pormenor de o nome da protagonista ser uma forma do verbo <amar>. Isto poderá ter sido intencional, sobretudo se considerarmos que o nome foi alterado na segunda edição (“A-Mou” chamava-se “A-Mui” na edição de 1968).

²²⁸ Penso que a ideia de que o pôr do sol simboliza o nascimento noutra lugar seja originária de Schopenhauer.

fé, de ternura pela própria existência, de felicidade até às lágrimas; todos os dias saía a admirar o espectáculo do entardecer, trémula de inquietação e de esperança”. Não se fechava no destino que vivia: nem na doença, nem no espaço físico que exilava os leprosos do resto do mundo, nem na solidão, nem na iminência da morte, ao contrário do que pareciam fazer as outras doentes. “Sonhava com um amanhã novo, diferente, melhor”. Não perdia a expectativa de viver. “É a esperança de que o presente terá um futuro, de que haverá um amanhã. E o desespero é a ausência do futuro. Então, na medida em que a morte é a ausência de futuro – ou seja, a destruição de qualquer futuro, seja ele qual for e por muito provável que seja – resulta desesperante. Não há dúvida de que esta extensão é o consolo que procuramos.”.²²⁹

O que alimentava a vida em A-Mou era o sonho do “amanhã”, a expectativa de que tudo continuaria vivo. E a cada fim de tarde, contemplando a ilha, começo e fim do mundo, começo e fim do fio da vida, a paisagem vibrátil acalentava esse ideal, levando-a a imaginar o “dia da ressurreição”, aquele em que deixaria a leprosaria. A-Mou, grata pela vida e pelo mundo, saudando todos os dias “a espada de luz que lhe penetrava a alcova num gesto de alegria”, ignorava o espectro da morte: as “manchas róseas”, por vezes “roxas”, que assombravam o seu sonho de viver. Logo se recompunha para encontrar nas tarefas do quotidiano uma magna justificação para a vida: “entrançar os cabelos, tratar da cobaia, aguardar o pôr do Sol”. Com uma inocência quase infantil, iludia na importância do seu quotidiano a derrota da morte. Não se sentia destinada a morrer, como a avó, “velha pequenina e triste”, nem a destinos “sem eira nem beira”, como o da vendedora de banha de cobra (que falava com os espíritos dos antepassados, o que denota uma crença na vida além da morte). Como afirma Jankélévitch, “A cessação do ser não está implicada no ser. Ela é exterior (...). O ser não implica a sua própria negação”²³⁰. A-Mou não concebe a morte, ignora-a, como se só existisse vida, obrigação de viver: “se tenho de morrer e se a morte significa o vazio – se admito o vazio –, então não vou a lado nenhum (...). (...) o facto de não poder dizer onde vou, porque não vou a lado nenhum, com efeito, faz com que a minha vida me pareça infinitamente preciosa, como se fosse um milagre e algo de

²²⁹ Jankélévitch, 2003: 20.

²³⁰ Idem, ibidem: 72.

profundamente misterioso.”²³¹ “A sua vida é encerrada pela morte, mas é sempre entreaberta pela esperança, o que faz com que nunca seja necessário morrer”²³².

Mas talvez A-Mou soubesse, secretamente, que as tranças, o porquinho-da-índia e até mesmo o espetáculo vivo da ilha no entardecer não poderiam desvanecer definitivamente a ameaça da fatalidade. Chega-se assim a uma segunda parte do conto. Foi então que, quase sem ela reparar (uma partida da sua mente?), um rapaz chegou à leprosaria. A-Mou não terá inventado a chegada do moço: as velhas contavam que “tinha atravessado o rio numa jangada construída por ele próprio, em noite sem Lua”. Era “bonito” e tinha “caso brando”. E A-Mou começou a “imaginá-lo uma espécie de deus”, talvez vindo para a salvar; ou um génio do mal, quem sabe para a desiludir. Sentia-se a esperá-lo mas sabia que ele nunca entraria na ala das mulheres e nem ela nunca se lembrou de o procurar, não fosse sair derrotada pela realidade crua. O pensamento fazia as coisas acontecerem: mais forte do que “os fios do tear”, resistente “a tufões” (resistente à morte). E eram esses “fios de pensamento” que sustinham o seu novo sonho: um rapaz que corporizasse o amor, que lhe trouxesse motivos para continuar a viver. Mas apenas naquelas circunstâncias de doença: “No mundo dos sãos não precisariam tanto um do outro. No mundo dos sãos, tanto ele como ela jamais seriam únicos”. Era naquele cenário de doença e infortúnio que se salvariam, um ao outro, da ameaça da morte (talvez até da própria morte). Mas o tempo foi passando, A-Mou esperava e nada acontecia. Quanto tempo aguentaria apenas com as promessas de vida materializadas no vislumbre do “archote flamejante” ou nas tarefas do dia-a-dia? Foi então que os fios do seu pensamento tiveram de fazer alguma coisa para garantir que ele aparecia.

Identifica-se uma terceira parte do conto. “Foi no passeio do lusco-fusco que o sonho se tornou realidade”. Na luz que foge, a imaginação podia tomar conta do panorama; podia ser realidade. Ele era um “vulto”, “No escuro, A-Mou distinguia-lhe apenas os olhos” mas “Em noite de Lua chegavam a ver-se perfeitamente”. Ele vinha sempre “após o sol-posto”, garantindo assim que a hora romântica do pôr do Sol seria passada na expectativa da sua chegada. Já não balançava entre compará-lo aos deuses ou ao génio do mal; agora, apenas aos deuses, que possibilitavam aquele encontro, no meio do perfume “do limonete”, testemunhado por um mar que chorava, talvez já ciente

²³¹ Jankélévitch, 2003: 37.

²³² Idem, ibidem: 22.

da confusão. Mas o tempo ia passando e o fantasma da morte impondo-se. A-Mou falava menos; imaginava menos?

Na quarta e última parte que se deteta neste conto, o narrador revela, ao contrário do que acontecera na primeira edição, que o encontro fora uma “aparição” em que A-Mou “acreditara”. É confirmado o poder da imaginação na concretização do amor, último reduto para a superação da morte, numa vida que precisava de se justificar. É com este dispositivo que o conto é resolvido e que A-Mou deixa de se nutrir com o amor espelhado no homem, podendo regressar a si, à sua necessidade de viver “Só por si própria”, para logo encontrar nova justificação na necessidade de contar e de ser testemunha daquele amor. Um amor apenas imaginado; aliás, ela nunca soubera “bem o que isso era”. Apenas tinha ouvido, nas histórias das velhas, que seria uma coisa perigosa; mas isso apenas no mundo dos sãos; não ali. Apesar disso, o amor veio garantir-lhe novo fôlego, um maior intervalo de vida enquanto não se curasse. E mesmo quando o médico deixou de “aludir à cura”, foi esse amor que a manteve.

Na sua Carta a Meneceu, Epicuro defende que a morte não nos deve obrigar a renunciar à felicidade²³³. São conhecidos relatos de pessoas que, por terem encontrado um grande amor, ganharam meses ou anos de vida a doenças. A vibração do amor, produtora de serotonina e endorfinas no corpo humano, pode impulsionar cura e vida no ser humano. Todas as grandes tradições e religiões falam no poder do amor como máxima expressão da energia divina e da união entre os seres. No Taoísmo, só o amor possibilita encontrar o Tao, o caminho. Mas o desejo de amar, explica Maria Flávia de Monsaraz, “nasce da carência intemporal da Alma, na sua secular e contínua procura de Unidade”²³⁴. É por isso que é possível confundir carência com amor, num equívoco que sempre acaba por se revelar. As falsas projeções, em espelhos que vamos partindo, tantas vezes por não querermos ver o que o outro reflete de nosso, não podem constituir amor. “Amar é um alto nível de consciência atingido, através um lento e doloroso processo de ascensão...”²³⁵. O amor como projeção no outro, de fora para dentro de nós, é ilusão. E de ilusão em desilusão, vamos afinando a “vibração unitária do mundo, a ‘Nota chave’ do Universo”²³⁶. O percurso da personagem principal deste conto segue este caminho: projeção na ilha, projeção no quotidiano, projeção num outro imaginário,

²³³ Epicuro, 2009.

²³⁴ Monsaraz, 2004: 9.

²³⁵ Idem, ibidem: 5.

²³⁶ Idem, ibidem: 5.

aparentemente última hipótese de salvação. Até que entende que terá de viver “Só por si própria”. E embora a projeção continue, agora em “alguma menina inocente”, A-Mou já parece estar mais próxima de amar de dentro para fora de si. E foi esse amor, ou a ideia de amor enquanto ilusão e projeção, que alimentou a continuação da sua vida. “A alternativa que se nos coloca é a seguinte: ter uma vida curta, mas uma vida verdadeira, uma vida de amor, etc.. Ou então, uma existência indefinida, sem amor, mas que não é de todo uma vida, antes parecendo uma morte perpétua”²³⁷. A-Mou escolhe a primeira via.

O que terá acontecido a A-Mou? Uma certeza resta: se alguma “menina inocente”, como ela fôra, entrasse na leprosaria, teria alguém que a enchesse de esperança ao contar as “‘venturas’ do amor”. Teria alguém que a ajudasse a superar a morte, fosse por quanto tempo fosse. Este papel que A-Mou encontra na tragédia faz com que a sua vida adquira “sentido, porque está inserida em algo mais vasto”²³⁸. “Sem a morte, o homem nem sequer é um homem, porque é a presença latente desta morte que faz as grandes existências e que lhes dá o seu fervor, o seu ardor e o seu dinamismo. Podemos então dizer que quem não morre, não vive.”²³⁹ e esse papel da tragédia existe por amor; por amor à sua própria vida; agora que o quotidiano ou o amor por um homem já não chegavam; agora que a sua imaginação parecia não suportar ir mais longe, eis que se supera e encontra mais uma justificação para viver: o amor pelo próximo, o amor pelas histórias: contar a alguém sobre o amor, ser testemunha de amor, testemunha de vida. Mas o que parece ser amor ao outro é, na verdade, ainda amor por si, uma vez que é ele que sustenta a continuação da sua própria vida. O amor de A-Mou pela vida parece ser infinito, alimentado sempre pela imaginação. “Porque tinha de viver, mau grado a morte que a marcava”. Não havia outra escolha: estava condenada a viver. E tudo por causa do amor.

²³⁷ Jankélévitch, 2003: 29.

²³⁸ Idem, ibidem: 22.

²³⁹ Idem, ibidem : 15.

“Prendre la relève”²⁴⁰

“Não peço nada, não peço nenhum depois. Transfiro para os outros, os que me sobrevivem, a tarefa de retomar [prendre la relève] o meu desejo de ser, o meu esforço por existir, no tempo dos vivos”.²⁴¹

Como uma troca de turnos (na tradução francesa mais habitual da expressão), esta forma de superação da morte transpõe para o outro a continuação da vida. Na ideia de Otto Rank, o duplo é uma garantia contra a morte²⁴². Descobri esta forma de superação na leitura de alguns destes contos.

O homem do *sam-lun-ché*, no conto com o mesmo nome, pede que lhe confiem o menino que aparecera abandonado à porta do convento. O chinês, “velho, pobre, só”, queria “dedicar-se a alguém”. Era como se à sua vida faltasse alguma coisa; e como não pudesse ter juventude ou dinheiro, restava-lhe a companhia. A única sombra da morte neste conto (o abandono do bebé à porta do convento não parece constituir perigo e já denota que a mãe queria que ele vivesse) vislumbra-se na idade avançada do velho, ainda trabalhando e vivendo com poucas condições. Não existe uma expressa superação da morte, mas podemos imaginar que o menino lhe teria devolvido alguns anos de vida, não só pela sua jovialidade, mas também pela responsabilidade de dele cuidar: Cheong assiste aos atos de culto católicos, agradece aos deuses no pagode, vai buscar o menino à escola, ouve a sua doutrina, orgulha-se do seu novo filho. O velho Cheong transfere para Francisco, o seu adotado, a continuação da vida depois da sua morte, garantindo que o laço familiar que agora os une manterá o seu nome e assegurará a descendência que não existia. Por outro lado, Francisco poderá também ser um apoio nos últimos tempos do seu adotante, bem como no seu leito de morte. É assim através de um outro, a quem se enlaça um parentesco, que a vida ganha uma nova vibração. A imagem do pai, “Todo vestido de luar, olhos fechados, mudo, a seu lado, como se estivesse morto”, não poderia estar mais perto da vida: a paz que dele irradia não é uma paz de moribundo, mas sim de quem está grato à vida, sereno, talvez por ter um espelho onde se rever e uma garantia de continuidade. Paul Ricoeur alude a uma “transferência do

²⁴⁰ Todas as referências dos contos de *A China fica ao lado* pertencem a Braga, 1991.

²⁴¹ Ricoeur, 2011: 16.

²⁴² Rank, 1914 apud Freud, 1985: 247-248.

nosso desejo de viver, para os outros²⁴³; a ausência de um além faz a minha vida desembocar no vazio, no nada; de onde se segue que a minha vida não avança em nenhuma direcção. Poderei simplesmente pensar nos meus filhos, na minha descendência? É a única esperança que me resta”²⁴⁴. Cheong poderá tê-lo feito relativamente a uma ideia de futuro: quando ele morresse, haveria quem o perpetuasse; a vida de um novo Cheong prevaleceria sobre a memória do morto Cheong; mas o desejo de viver do velho está bem vivo, sobretudo agora que tem para quem viver. Denota-se uma vitória da vida sobre a morte, ainda em vida.

Em “A morta”, o dia de tufão, presenciado pela narradora autodiegética e pela sua amiga Mei-Lai, é o mote para que a chinesa lhe conte uma história. Aliás, “Dia de tufão é dia de morte”. E também aquela era a história duma morta, a sua avó, que morrera, há dez anos, num dia semelhante. Perante o cenário de desolação, mas já longe do perigo, Mei-Lai termina a sua história, certa de que, apesar de ser macabra, caberia no entendimento da amiga. “O anel de Jade que trazia no dedo do meio” era o mesmo que a avó usara sete anos debaixo da terra; tirara-lho quando os ossos foram recolhidos, restos mortais que a família guardava ainda. Assiste-se assim à revitalização da avó através da neta, que usa o anel que lhe pertencera durante sete anos de morte e que aproveita para revitalizá-la através do contar das suas histórias. É curioso notar que o anel não pertencera à avó em vida, fora a mãe de Mei-Lai que o escolhera e lho pusera no dedo no seu enterro. A energia transferida para a neta não é uma energia de vitalidade, mas sim de morte. A superação da morte através do outro pode ser vislumbrada com esta passagem de objeto de uma para outra geração; mas mais intensamente se marca durante a partida para Macau, impulsionada pela avó. Ela sempre fora uma força viva: apesar da viuvez, nunca se “assustou”, sempre trabalhou para dar tudo aos filhos; e mesmo depois da revolução, da morte do filho, de ter tido que lidar com a morte dos outros, a sua vitalidade leva-a a impulsionar a aldeia e a energizar a fuga para o exílio. E é durante a difícil travessia que a avó mantém essa “força interior, dando alma aos companheiros”; isto apesar de ir para Macau para morrer. A avó acaba por morrer no caminho mas é ainda ela que salvaguarda a vida dos companheiros. Ela morre para os salvar. Mesmo quando já não tinham forças, aquele “tesouro” que era o corpo da avó motivava-os a continuar. A avó supera a morte porque, apesar do seu fim físico, continua as suas relações com os outros, com o mundo dos vivos. A mãe de

²⁴³ Ricoeur, 2011: 13.

²⁴⁴ Idem, ibidem: 37.

Mei-Lai, por sua vez, chora e jura alta “vingança contra o Destino”, numa atitude de rebeldia, prometendo que as filhas não haveriam de servir. E esta força viva deriva da morte do marido, do sofrimento, da morte da avó. Foram essas mortes que inspiraram a sua fortaleza. Entretanto, Mei-Lai tem uma visão com a avó, morta mas vivendo, ao comando de uma jangada de mortos, confundindo-se, pelas asas que envergava, com um pato ou com o tufão. Parece haver aqui indício de metamorfose, mas a verdade é que o corpo da avó aparece e a transformação só poderia ter sido possível em sonho.

Outros contos poderão também ser analisados tendo em conta a questão da alteridade.

Os casos de “A China fica ao lado” e de “O filho do sol” envolvem um duplo que é filho das protagonistas.

Enquanto, no primeiro caso, a gravidez é resultado de um abuso, no segundo existe um ato voluntário, “uma alegria pura”, um instante de amor; “Estávamos ambos contentes”. Apesar disso, “Não o sentira a formar-se-lhe na carne. Ausente ao gerá-lo”. Não podia, por isso, ter aquele filho, até porque era “sangue de uma raça alheia”; o próprio homem era vago, um cipreste de cemitério. Talvez já marcado pela morte. E eram “Os fios de dor que a prendiam à vida”. Era aquele filho do Sol, contrastante com a noite negra, que lhe provocava a dor da dúvida de o ter ou não, que a obrigava a despedir-se, a consultar o bonzo e a descobrir o seu destino perdido e ansioso. Mas até ao final do conto, a protagonista não decide abdicar do filho e o título repetido na última frase pode indiciar que o resultado não é negro nem sombrio como a morte, mas sim luminoso como o sol e como a vida. Outros indícios de vida a sobrepor-se à morte incluem as múltiplas referências ao Menino Jesus, à “velhice do mundo”, à alusão a outra vida e à ideia de que com o homem era “sempre fora do tempo”, em “paragens de eternidade”.

Também a protagonista de “A China fica ao lado” se pergunta “Como poderia amar o que lhe fora dado sem amor?”. A procura do doutor Yu para que lhe tirasse o filho era um acontecimento inevitável, marcado pela “fatalidade”. A sua condição social não lhe permitia ser mãe sem pai. Alheada, como sempre na sua vida, sente uma liberdade “opressiva”. Recorda a avó, símbolo da “China de antanho”, do “destino da mulher”, um fado de “pés ligados”. Uma avó que chegara a desejar a morte de ambas, como que para as proteger da vida. E o filho que traz, fruto de uma violação, é ao mesmo tempo símbolo de morte (não vai deixá-lo nascer), de opressão (não pode tê-lo

porque o seu estatuto não permite que ele seja filho do nada) mas também de liberdade: pode tomar a decisão de o não ter e “caminhar por uma estrada sem bermas, os braços alongados até ao infinito”, levando consigo toda uma “legião” de “ofendidas”. E aquele momento mortal é-lhe permitido precisamente porque está viva, porque não tinha morrido “nem virado fantasma”; a morte do outro (o filho), estranhamento de si própria, revela a sua vida.

No texto “Magia”, a presença da morte é atestada pela mãe do mágico. Esquecida num “canto sombrio e afundada numa cadeira de espaldar”, a sua presença é notada a partir do “gemido que rompeu o silêncio da sala”. A velha estava “moribunda” mas recebia avisos telepáticos do filho. No final do dia de consultas, o bruxo lança o olhar para a mãe e começa a chorar, ignorando tudo à sua volta, como se a morte fosse a única presença. Apesar de parecer “senhor dos nossos destinos e todos dependêsemos da sua palavra”, o mágico mostra a sua fragilidade ao sofrer pela mãe. Mostra também a sua impotência perante a morte, que marca a velha (“moribunda, vulto desfeito, murcho”) e não parece poder ser afastada. Mas eis que a narradora autodiegética descobre, vê (mais do que imagina) um quadro da parede ganhar vida: é uma “dança terrível”, fazendo lembrar as danças macabras da Idade Média, onde a velha se estorce, comandando a espiral de clientes do filho, que crescem em perguntas e dilemas, “num clamor, desvairados todos”. E é aqui que a velha parece superar a morte: comanda a dança e “à medida que se finava, é que o [quadro] ia criando”. Ela está viva nesta visão (sonho?) da narradora. Apesar de tudo isto, Vong Kei encontra na mãe uma imagem de morte, que abala a sua aura de poder. Não há aqui uma transferência de vida, apesar do “aviso telepático”, mas sim um encontro com a morte alheia, provocando o choro e o desespero, quem sabe se pelo outro, se por si próprio, pela antevisão do seu próprio fim, quando a mãe partir.

No conto “Os lázaros”, como já vimos, uma das justificações que o narrador apresenta para sustentar a aderência de A-Mou à vida consiste na necessidade de ter de “saber das ‘venturas’ do amor para um dia as contar, agachada no pátio, a alguma menina inocente que entrasse na leprosaria”²⁴⁵, materializando a responsabilidade de transmitir conhecimento na mais pura tradição oral do contar de histórias. Embora não sendo sua familiar de sangue, a menina que entrasse na leprosaria partilharia da sua desgraça, veria nela uma mentora, viveria do que escutasse e assim adiaria a morte,

²⁴⁵ Braga, 1991: 56.

dando motivos de esperança à vida, arranjando subterfúgios, como a própria A-Mou fizera. Esta transferência para o outro começa por se materializar na imaginação do encontro com o rapaz recém-chegado, para depois regressar ao interior da protagonista, que passava a ter de viver “Só por si própria”. Mas, no final, como não conseguisse sustentar tamanha tarefa, A-Mou volta à alteridade, encontra um outro “self” que, embora exterior a si, com ela se identifica, pela ligação à doença. Expressa-se a ideia, à semelhança do exposto por Freud no seu ensaio “L’inquiétante étrangeté”²⁴⁶, de que, perante a fragilidade dos limites do eu, o outro, que reside fora mas vem de dentro, aparece; no caso de A-Mou, para fidelizar a absoluta necessidade de viver.

Em “A Pousada da Amizade”, a senhora Li esperou três anos pela flor do cato que a neta lhe oferecera, até a ver destruída pelo papagaio de Mister Wang. Quando, já no final do conto, se interroga sobre a hipótese de os deuses lhe concederem mais três anos de vida, demonstra que vivera precisamente esses últimos anos na expectativa de que a planta florescesse. Ou seja, transferiu para outro ente a sustentação da sua própria vida. Perante a morte da flor, a senhora Li parece aproximar-se da morte, mostrando a sua “face entumecida”. Mas é esse fim da flor que, ao mesmo tempo que a abate, poderá significar que ela se agarra à vida na esperança de poder chegar a ver a flor do cato, daí a três anos novamente. Simultaneamente causa e salvação, a origem poderá estar no cato, na neta que o ofereceu e que motivou a sua partida; ou então no desleixo de Mister Wang. Ao mesmo tempo que a flor morre, Miss Jane, grávida, tinha medo de perder o bebé. É a díade morte/vida sempre presente. De notar a ameaça da morte relativamente à neta da senhora Li, que acaba por superá-la; e o imenso respeito oriental pelos mortos e pelo cemitério, como demonstrado pela “anoitecida” reação de Mister Wang perante a proposta de Miss B., a narradora, ao sugerir-lhe que fosse buscar flores ao cemitério para alimentar o pássaro.

²⁴⁶ Freud, 1985.

Lembrar e contar para nunca morrer

Em praticamente todos os contos desta coletânea, as personagens recordam histórias. E porque a memória não é nada sem narrar²⁴⁷, essas histórias são contadas além da história principal. O narrador, por vezes também ele personagem, interrompe o discurso para situar o presente da narração num tempo anterior.

Em “A China fica ao lado”, a protagonista recorda a sua infância, personificada na avó, símbolo do destino das mulheres de pés atados, condenadas à dor e à ausência de liberdade; a avó, morta sem enterro. Recorda também o cenário da sua violação, que a levava a praticar aquele aborto. E são essas recordações que lhe dão força para sustentar a sua vida: “Não, não era a última derrota. Estava ali por não ter morrido nem virado fantasma. Os seus pés, soltos, poderiam palmilhar todos os caminhos do mundo”.

Em “Os Espelhos”, cada qual rememorava consigo uma história antiga e angustiante, as cheias ou o tufão, símbolos de morte. Neste conto, o narrador dá-nos notícia de que as mulheres do colégio, em silêncio, se lembravam de histórias, e aproveita para enunciá-las; a voz do narrador não reproduz um contar por parte das personagens. No caso de Miss Carol, a narradora dá-nos a entender que ela interromperia estes seus eventuais pensamentos para afirmar que o seu amor é mais rico do que a sua língua, ou seja, mais rico do que qualquer forma de linguagem, talvez do que qualquer pensamento ou memória. Sente-se assim uma subtil renúncia à hipótese de que as recordações pudessem constituir um arrastamento para uma atmosfera de morte, apesar de ela continuar a pairar naquele cenário.

Em “Ódio de raça”, Tai-Ku recorda a passagem nefasta dos japoneses, que desonraram o sagrado, roubaram, humilharam a família e todo um povo. Assim se criou nela um ódio de raça, um ódio de morte. Esta história é motivo para justificar o seu sentimento e a sua intenção de matar a nova amante do pai. Por outro lado, é esse mesmo ódio que lhe inspirará a piedade filial e que acabará por redimir e apaziguar a inocente Filha Primeira, abrindo-lhe a possibilidade da eternidade. A memória dos factos ocorridos acalenta o ódio mas acaba por ser o motor que leva à pacificação final.

²⁴⁷ Ricoeur, 2011: 52.

No conto “O homem de meia vida”, o facto de o comerciante contar histórias sobre o material e o imaterial (os objetos que vendia e as filosofias da criação do mundo) é prova da sua vivacidade após as quatro horas. A sua eloquência e as suas palavras, que chegavam a diluir-se “em música”, são sintomáticas da superação da morte operada a partir do consumo do ópio.

É ao passar para o colo do neto que Sam-Ku, com o “delírio do temporal”, revive as suas histórias, no conto “Fong-Song”. Recorda a “cabaia doirada, o casamento do imperador, a ama” a ligar-lhe “os pés”, o primeiro filho. Este rememorar acontece no leito de morte, como se de uma retrospectiva de toda a vida se tratasse. O neto, embora mal a entendendo, “fitava a moribunda e era como se, de súbito, ela tivesse remoçado”. O relembrar dessas histórias tem o poder de a fazer voltar atrás no tempo. E também o neto aproveita para recordar, experimentando a raiva, a dúvida, o orgulho de ser chinês. Mas “A China das memórias da avó” já não existe. É interessante notar que a lembrança do pescador é de uma avó “o dia inteiro calada”. É à beira da morte que ela fala, que ela conta, que ela recorda. Que ela revive, parecendo por instantes ignorar a morte, que, no entanto, tão placidamente já aceitara.

No texto “Os lázaros”, e apesar do final aberto, enquanto a lepra não lhe tirar a memória, A-Mou poderá contar, relembrar o vivido, ainda que apenas o imaginário vivido; e, enquanto contar, viverá. Paul Ricoeur defende que a memória cura o imaginário²⁴⁸. Porque me lembro, não tenho de imaginar. A-Mou tem as duas hipóteses: pode contar o que aconteceu e o que se lembra de ter imaginado. Talvez para sempre, quando a menina inocente que tiver ouvido as suas histórias a substituir, contando-as a outras meninas inocentes, infinitamente.

Em “A morta”, a estrutura da narrativa assenta no contar de uma história. O tufão é pretexto para que Mei-Lai entre a contar a morte da avó, dez anos antes, acabando por relatar a sua história de vida, os filhos, a revolução e a fuga para Macau, já no intuito de lá morrer. E foi a avó já morta, cujo cadáver motivou todos os cuidados possíveis, que salvou as vidas de todos quantos com ela fugiam para o exílio. O relato é suspenso e só no dia seguinte, perante um cenário de devastação (mas, apesar disso, passada a violência do tufão), que Mei-Lai termina a sua história, confiando no bom entendimento da sua ouvinte. E é no final da história que a avó parece ter superado a

²⁴⁸ Ricoeur, 2011: 52.

morte pela continuação através da neta, não só por usar o anel que lhe pertencera em morte, mas também por se manter viva nas histórias de Mei-Lai.

No conto “A doida”, a narradora autodiegética resume-nos a história dessa mulher: fugira para o exílio com o filho, que morrera entretanto; o marido nunca aparecera, mas ela ainda o esperava. A doida parece não esperar o filho, acreditando na sua morte, mas a narradora acrescenta que “De noite os mortos ressuscitavam”. A doida, comparável a uma morta-viva, que aparece e desaparece (e nunca com a luz do dia), vem aos penedos da praia de Cheok-Vân justamente por um motivo de vida: procurar o marido. As outras histórias dentro da história, neste conto, são recordações da narradora relativamente às noites de África, em março, numa contradição de vida e morte (a reprodução/“morreríamos abafados”); e recordações de Mei-Lai sobre os espíritos, que viveriam ainda além da morte.

Em “A Pousada da Amizade”, a estrutura do texto divide-se em dois tempos: a manhã de sábado, por um lado; a descrição da pousada, dos seus habitantes e das suas histórias, por outro. A analepse utilizada para, a partir da manhã de sábado, contar as histórias da pousada, é importante para que o leitor se ligue a cada uma destas personagens e sobretudo para que empatize com o sofrimento final da senhora Li, duvidosa da existência de mais três anos longe da morte mas ganhando, ao mesmo tempo, a perspectiva desse tempo para fingir o fim.

Este exercício de memória salpica os contos, tantas vezes recordando a morte. Enquanto lembram, as personagens fazem renascer cenários, tempos idos, pessoas. E enquanto contam, sentem-se vivas e garantem que os destinatários dessas histórias, sejam os clientes do bricabraquista, o neto de Fong-Song, as meninas inocentes da leprosaria, a amiga de Mei-Lai ou a Miss B., prolongam a vida do que esses relatos contêm. E enquanto o B. for de Braga, é o próprio leitor que as poderá perpetuar. As anisocronias (muitas vezes isocronias, porque o narrador parece querer sincronizar as histórias, como por exemplo em “O filho do sol”) que permitem o contar de histórias dentro da história, fazem lembrar Miss Carol refletida nos espelhos. Também nós, leitores, estamos a viver histórias dentro da nossa própria história. Assim é a literatura. E não estão vivas em nós essas personagens, que pareciam mortas enquanto fechadas na memória dos livros? E não vivem a cada vez que as lemos? Talvez a Literatura seja, afinal, a maior garantia contra a morte.

O Dia do Grande Frio ou a morte que gera vida

Em nenhum outro passo²⁴⁹ desta coletânea se exprime tão evidentemente a antítese morte/vida: “Grande Frio – Morte, Ano Novo – Vida. Como podia a morte gerar vida, o fim vir antes do princípio?” Era preciso “viver só para perscrutar tais mistérios”. É um mistério, de facto, mas talvez não seja uma questão de o que vem primeiro; talvez seja uma questão circular, até porque, depois da vida do Ano Novo, vem a ressaca dos excessos, a proximidade da desgraça, da morte (“Em noite de Ano Bom ninguém” adoece; Morrer “fica para o dia seguinte”); e no mesmo ano, antes de nova vida, regressará o frio e, com ele, a morte; e sempre assim, ciclicamente. No entanto, o narrador insiste numa parte desse ciclo, atribuindo-lhe um início (o Dia do Grande Frio) e uma sequência (o Ano Novo). A morte aparece como um propulsor da vida, gerando-a. Há nela uma esperança, a que parece faltar aos ramos do salgueiro, na epígrafe do conto. Ainda assim, é assumida a “ironia das palavras”, porque não é assim que costuma ser. Mas a verdade é que a morte faz parte da vida e não a vida parte da morte.

A “Natureza, única” religião do herbanário, talvez possa conceder a imortalidade (“na água das fontes que brota das pedras, bebida de noite, quando mais fria”). E como “o tempo é sempre o mesmo”, “Estagnou”, talvez ele tenha parado na vida, imortal, sucedendo-se sem fim, apesar do abandono dos deuses, que deixaram o homem “só na confusão dos cosmo”, as criaturas em “desamparo”.

“A atitude em relação à morte é na realidade uma atitude na vida”.²⁵⁰ Enquanto a morte não vier, enquanto não se impuser, todas as premissas, mesmo as angústias e o próprio pensamento antevisor da morte, são ainda e sempre apenas vida. “Tudo o que represento relativamente à morte são variantes da vida; é ainda a vida (...)”²⁵¹.

²⁴⁹ Todas as citações não identificadas de outra forma pertencem a Braga, 1991: 103-108.

²⁵⁰ Ricoeur, 2011: 36.

²⁵¹ Idem, *ibidem*.

Epígrafes

Quatro contos desta coletânea apresentam epígrafes alógrafas. Estes excertos de outros autores, imediatamente antes de se iniciar cada narrativa, podem fornecer importantes indicadores de leitura, relacionando-se com a história ou até inspirando o que vai ser narrado. Nesta medida, é importante analisar em que moldes poderão constituir pistas para a superação da morte.

Em “A China fica ao lado”, Maria Ondina Braga escolheu inscrever uma quadra de LI PO²⁵², com tradução de Jorge de Sena: “É indizível / a dor que está / no coração / do homem”. Estes versos transmitem uma sensação de recolhimento relativamente à dor; e porque ela não é dita, permanece dentro do homem, “está” no seu mais íntimo, o coração. A dor não se expressa porque é “indizível”, sendo impossível manifestá-la e mostrá-la ao mundo. Fica então enclausurada no único local possível, talvez onde foi gerada e de onde nem sabe sair. A morte poderia ser o sofrimento, essa dor escondida; a existir aqui uma ideia de superação, ela só poderá materializar-se na fuga da dor à sua exposição, como nos pés atados da avó ou no grito sufocado pela protagonista. Há um sentido de preservação: enquanto a dor não for dita ou o grito exalado, talvez não exista confronto com a realidade sombria, com a possibilidade da morte, simplesmente porque não lhe é dado espaço para despontar.

Em “O homem de meia vida”, a epígrafe é de Fernando Pessoa: “É antes do ópio que a minh’alma é doente, / sentir a vida convalesce e estiola / e eu vou buscar o ópio que consola, / um oriente, ao oriente do Oriente”. Os versos, do poema “Opiário”, de Álvaro de Campos, são dedicados a Mário de Sá-Carneiro, o escritor que se matou aos 25 anos. Talvez Maria Ondina tenha pressentido que também Pessoa encontrou um homem de meia vida em Sá-Carneiro, vibrante de juventude e ideias mas de espírito derrotado. Se orientar é voltar para Oriente, local onde o sol nasce na Terra, onde as grandes filosofias, como o Taoísmo, nasceram e explicaram a origem e evolução do mundo, é de lá que vem o ópio, um orientador e salvador na conjuntura de morte. É ele que traz vivacidade ao bricabraquista, que o liberta do marasmo em que vive da parte da manhã. Mas também será ele que o condena a novamente ressacar, voltando a precisar da sua “orientação”. O ópio seria assim, ao mesmo tempo, cura e mal. No entanto, os

²⁵² As edições apresentam o nome do escritor em maiúsculas.

versos de Pessoa avisam: a alma já é doente antes do ópio; é a própria vida que se carrega de morte, que “convalesce e estiola”. O ópio poderá então ser a única salvação de uma vida já condenada ao desfalecimento.

No conto “A morta”, encontra-se a versão de Camilo Pessanha de uma elegia chinesa: “Os antigos mortos, invisivelmente / Vêm ainda ao seu terraço antigo... / Já sopra da nona lua o vento lamentoso”. Este é um dos poucos indícios, na coletânea, de que os mortos poderão continuar a viver, ainda que não sendo vistos. Mas é uma vida dentro da sua morte, não é uma ressurreição. Por isso o emprego destes versos, em que os mortos e o seu terraço são adjetivados como “antigos”; não houve mudança, simplesmente a morte permitiu que eles continuassem organismos intervenientes na dança do mundo, embora sempre condenados ao regresso ao que tiveram em vida, enquanto a “nona lua” e o seu “vento lamentoso” os rodeiam. Na história do conto, a avó também regressa, mas não em fantasma, não com a sua antiga aparência de vida; regressa a partir da neta viva, que se apropria do seu anel; traz assim um pertence da morta, que talvez possa trazer parte da sua energia e da sua história de volta; o anel não fora dela em vida, mas vibrou na frequência da sua morte, durante sete anos debaixo da terra.

Finalmente, em “O dia do grande frio”, a epígrafe alógrafa pertence a T’U FU²⁵³, numa tradução também de Jorge de Sena: “Quando o salgueiro / os ramos pende / na noite fria / nus. / No triste Inverno / como esperar / pelo milagre / de lhes nascerem / folhas?”. A antítese entre o inverno e a primavera, altura em que as folhas nasceriam, é comparável ao contraste Dia do Grande Frio - dia seguinte à noite de ano novo/noite de ano novo. Em noite de Ano Bom, ninguém se lembra da morte, todos vivem as festas; mas, no dia seguinte, todos procuram o herbanário para lhes curar as sombrias consequências. O mote destes versos deixa uma interrogação pertinente: como encontrar esperança se tudo à volta a contraria? Como “esperar o milagre” do nascimento, da vida, quando à volta tudo é morte, “noite fria, ramos nus” tombando? O conto mostra-nos que é possível, dentro desse panorama, encontrar um lado luminoso e vivo, desde que se aceite que tudo é cíclico: ao Dia do Grande Frio, sinónimo de morte, sucede-se a vida da véspera de ano novo.

²⁵³ As edições apresentam o nome do escritor em maiúsculas.

Conclusão

Julgo não ser possível, no final deste trabalho, mais do que esboçar algumas considerações finais, sem o propósito de tirar conclusões. Um tema como a morte estará sempre em debate, bem como as sensações que cada um tira e retira daquilo que lê e vive.

A primeira consideração prende-se com a investigação feita ao ano de nascimento de Maria Ondina Braga. Depois do trabalho empreendido, estou convicto de que deverá assumir-se 1922 como o ano de nascimento da escritora. Afinal, e apesar das dúvidas que levantei, é esse o facto oficial. Não me atrevo a imaginar que se poderia reputar como irrelevante a correção relativamente a este dado da biografia da escritora. Mas, caso o argumento surgisse, invocando eventualmente a insignificância desta questão para a análise e apreciação da obra de Maria Ondina, lembro que o seu primeiro livro de poesia terá, a confirmar-se 1922, sido publicado aos vinte e sete e não aos dezassete anos da autora²⁵⁴. Irrelevante?

Em segundo lugar, importa relembrar que o conto assume, na escrita de Maria Ondina Braga, particularidades que o descaracterizam, aliás na lógica que muito se vem defendendo sobre uma certa hibridez genológica. A autora não deixa de afirmar certas características tradicionais do conto, com destaque para o relato curto, mas acrescenta influências poéticas, o que não apenas enriquece o género mas também o eleva a uma nova categoria.

A morte é um tema inesgotável, amplamente tratado nas obras literárias ao longo dos tempos e, muito em particular, na obra de Maria Ondina Braga, uma escritora que sempre viveu com a aura da finitude. É possível restringir a definição de morte ao momento em que a vida, tal como é biologicamente conhecida, cessa; também é possível encarar a morte simbolicamente, estendendo a sua influência ao próprio viver; mas a filosofia atual propõe uma abertura de horizontes relativamente a conceitos definidores da vida: deixámos de poder afirmar com absoluta certeza o que é a vida e o que a distingue (e quando) da morte. O futuro só poderá garantir-se na convicção de que o conhecimento vai sendo constantemente alterado (e até, quem sabe, a origem desse mesmo conhecimento).

²⁵⁴ Sobre isto mesmo chama a atenção o blogue de Barreiros.

Relativamente às estratégias de superação da morte nos contos da coletânea em estudo, a metamorfose é uma das que mais estreitam a relação entre vida e morte. Em “Ódio de raça”, é a transformação de Tai-Ku e do ódio do seu coração que possibilita a entrada na paz infinita. Em “Os espelhos”, a morte apenas é vislumbrada pelo lembrar de histórias e pelo ambiente soturno; mas Miss Carol, cuja identidade parece fragmentar-se através dos múltiplos espelhos do seu quarto, personifica uma metamorfose que poderá garantir a sua continuidade, caso se entenda que a multiplicação constitui uma forma de transformação. Já em “Fong-Song”, apresenta-se o caso mais paradigmático da superação da morte através da metamorfose: transfigurada no próprio tufão, a avó é levada para a eternidade sem deixar sequer vestígio da sua corporeidade. O problema do corpo é, tal como em “Os espelhos”, aqui levantado. A necessidade de existência do suporte corpo para sustentar a vida é uma premência humana. A dar-se o caso de novas formas a que se possa chamar vida ocorrerem, certamente que a exigência de matéria dará lugar à necessidade de outros substratos. Aliás, vimos como a mudança de forma exigida pela metamorfose vai muito além da materialidade. Por fim, em “O homem de meia vida”, é também a sua metamorfose, aqui a partir do consumo de ópio, que possibilita que a sua faceta viva se mostre, apesar da morbidez expressa até às quatro da tarde.

Em “*Prendre la relève*”, a transferência para um outro ente, vivo, é a forma encontrada para permanecer longe da morte. Em “O homem do *sam-lun-ché*”, essa continuidade é garantida através da descendência. Em “A morta”, a avó prolonga-se na neta através do anel de jade que fora dela durante sete anos debaixo da terra (além de voltar a viver através das histórias). Nos contos “A China fica ao lado” e “O filho do Sol”, apesar das atmosferas de morte e de dúvida que rodeiam os filhos das protagonistas, há uma força viva que as consegue transportar até “ao infinito” (no primeiro caso) e até à “alegria” (no segundo). O conto “Magia” é um caso em que a superação da morte não se afirma por inteiro, mostrando-se sim a fraqueza do bruxo; apesar disso, a mãe do adivinho surge viva na visão da narradora. Na narrativa “Os lázaros”, essa transferência acaba por implicar o regresso ao eu, na consciência de que A-Mou tinha de viver “apenas por si própria”; logo em seguida, volta a refugiar-se na alteridade. No conto “A Pousada da Amizade”, a devoção pelo gato, que dera à senhora Li três anos de vida, parece motivar, perante o fim da flor (e sem embargo da dúvida que se levanta), mais uma oportunidade para viver outros três anos.

O amor pode também ser veículo de vida, como acontece no conto “Os lázaros”. A vibração amorosa, a partir do exterior de A-Mou (através do outro ou da natureza) sustenta a sua vida e afasta o espectro da doença e da morte.

O exemplo mais flagrante de superação da morte estará no conto “O Dia do Grande Frio”, em que é expressamente sugerido que a morte pode gerar vida. Apesar disso, o substrato da história assenta na noção de ciclicidade.

As epígrafes deixam mais algumas pistas. A que antecede “A morta” é a que mais explicitamente afirma a existência de atividade após a morte (a que se poderá, ou não, chamar vida), embora a d’ “O Dia do Grande Frio”, ainda que através de uma pergunta, também já pressuponha que da morte a vida possa surgir.

Além da superação da morte, perpassa por estes textos um acolhimento da fatalidade. Como vimos em “Os espelhos” ou em “Fong-Song”, a aceitação da morte pode ser uma forma de a superar.

Finalmente, a morte é superada no contar de histórias. Elas fazem reviver as personagens já mortas, como a avó de “A morta”, mas também atribuem força e vitalidade aos protagonistas, como em “A China fica ao lado”, “O homem de meia vida” ou “Os lázaros”. Neste último exemplo, o narrar o que se viveu ou imaginou é mesmo o último reduto de esperança de vida. E enquanto houver leitores para Maria Ondina Braga, a escritora terá superado a morte e o esquecimento. “Paul Ricoeur jamais deixou de pensar a separação entre o tempo da escrita, que pertence ao tempo mortal de uma vida singular, e o tempo da publicação, que abre o tempo da obra a uma ‘durabilidade que ignora a morte’. O autor é, tal como ele o descreveu no seu fragmento sobre Watteau, como que obrigado a concentrar-se tristemente no quadro limitado do tempo mortal, enquanto os seus escritos, os seus pensamentos, podem isentar-se desse quadro e reinscrever-se no tempo trans-histórico ‘da recepção da obra daqueles que ainda vivem e que têm o seu tempo próprio’”.²⁵⁵

Assim sendo, confio que foi possível asseverar que nestes treze contos²⁵⁶ da coletânea *A China fica ao lado* se ensaiam superações da morte, acolhendo a vida. Mas, se assim não tiver sido, resta-me apresentar sinceras desculpas por parte do meu

²⁵⁵ Ricoeur, 2011: 7 (Olivier Abel, prefácio da obra).

²⁵⁶ Relembro que começaram por ser onze, para se alargarem a catorze a partir da edição de 1974.

inconsciente. É que isto de acreditar numa coisa deixa-nos, quase sempre, reféns dessa fé.

Reféns? Não, não é essa a palavra; não é esse o sentir...

Referências bibliográficas

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1981). *Teoria da Literatura*. 7.^a edição. Coimbra: Livraria Almedina.
- (2008). “O conto como escrita dialógica entre o modo narrativo e o modo lírico”. In Neves, Margarida Braga & Rocheta, Maria Isabel (coord.) (2008). *O domínio do instável*. Porto: Caixotim Edições.
- Arendt, Hannah [1958] (2001). *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d'Água.
- Ariès, Philippe (1989). *Sobre a história da morte no Ocidente, desde a Idade Média*. Lisboa: Teorema.
- Bailey, Alice A. [1985] (2001). *Morte: a grande aventura*. 2.^a edição. Trad. J. Treiger. Niterói: Fundação Cultural Avatar.
- Barbosa, Judite (1989). “A paixão de mudar”. In *Letras & Letras*, n.º 19, 5 de julho de 1989.
- Borges, Vera da Cunha (2001). “Géneros literários”. In Matos, Maria Vitalina Leal de (2001). *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Braga, Maria Ondina (1965). *Eu vim para ver a terra*. Lisboa: Ag. Geral do Ultramar.
- (1968). *A China fica ao lado*. Lisboa: Panorama.

- (1970). *Amor e morte*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- (1973). *Os rostos de Jano*. Lisboa: Bertrand.
- [1968] (1974). *A China fica ao lado*. 2.^a edição (refundida e ampliada). Amadora: Bertrand.
- (1975). *A revolta das palavras*. Lisboa: Bertrand.
- [1968] (1976). *A China fica ao lado*. 3.^a edição. Lisboa: Editores Associados.
- (1982). *A casa suspensa*. Lisboa: Relógio d'Água.
- [1968] (1991). *A China fica ao lado*. 4.^a edição. Macau: Instituto Cultural de Macau.
- (1992). *A rosa-de-Jericó*. Lisboa: Caminho.
- (1998). *Vidas vencidas*. Lisboa: Caminho.
- Braga, Maria Ondina, Pereira, Luís da Silva & Vieira, Maria Adelina (2000). *Contos de riso e siso*. Braga: Autores de Braga.
- Buescu, Helena Carvalhão (2001). “Comparação e Literatura”. In *Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (2008). *Emendar a morte. Pactos em literatura*. Lisboa: Campo das Letras.

Bynum, Caroline Walker (2001). *Metamorphosis and identity*. Nova Iorque: Zone books.

Chevalier & Gheerbrant [1982] (2010). *Dicionário dos símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.

Cohen, Ralph (2001). “Será que existem géneros pós-modernos?”. In Buescu, Helena, Duarte, João Ferreira & Gusmão, Manuel (2001). *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Porto: Publicações Dom Quixote.

Cunha, Vanessa (1998). *Sobre a identidade e a morte. Histórias macaenses*. Macau: Instituto Cultural de Macau.

Dumas, Catherine (1995). “Reiteraões e reticências na obra de Maria Ondina Braga”. In Brauer-Figueiredo, Maria Fátima Viegas (org. e coord.) (1995). *Actas do 4.º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Lisboa: Lidel.

Eco, Umberto (2008). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. 14.^a edição. Trad. Ana Falcão Bastos & Luís Leitão. Lisboa: Presença.

Epicuro (2009). *Cartas, máximas e sentenças*. Lisboa: Edições Sílabo.

Ferber, Michael (1999). *A dictionary of literary symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fernandes, Dionísio Rato Martins (2005). *Revisitações do eu da infância na obra autobiográfica de Maria Ondina Braga*. Tese de Mestrado em Estudos Românicos apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (policopiada).

Ferreira, Luís Alberto (1991). “Perfis. Maria Ondina Braga. *A China fica ao lado*”. In *Jornal de Notícias*, 27 de abril de 1991.

Freud, Sigmund [1919] (1985). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. Bertrand Féron. Paris: Gallimard.

Gotlib, Nádia Battella (1985). *Teoria do conto*. São Paulo: Ática.

Graziani, Michela (2009). *Culture in dialogo: Occidente e Oriente nella narrativa di Maria Ondina Braga*. Florença: Sassoscrito.

Gusmão, Manuel (2001). “Da literatura enquanto construção histórica”. In Buescu, Helena, Duarte, João Ferreira & Gusmão, Manuel (2001). *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Porto: Publicações Dom Quixote.

----- (2007). “Incerta Chama”. In *Textos & Pretextos*, n.º 10, outono/inverno 2007/08.

----- (2008). “Afinidades electivas e textos apócrifos”. In Buescu, Helena (2008). *Emendar a Morte. Pactos em Literatura*. Porto: Campo das Letras.

Heinemann, F. (org.) (2010). *A Filosofia no século XX*. 7.ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Helder, Herberto [1963] (1997). *Os passos em volta*. 7.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Jankélévitch, Vladimir (2003). *Pensar a morte*. Trad. Joana Patrícia Rosa. Mem-Martins: Editorial Inquérito.
- Lima, Isabel Pires de (1989). *Para uma poética da suspensão em Maria Ondina Braga. A Casa Suspensa – Uma novela exemplar*. In *Letras & Letras*, n.º 19, 5 julho de 1989.
- Lisboa, Eugénio (1975). “Maria Ondina Braga. *A China Fica ao Lado*”. In *Revista Colóquio/Letras*, n.º 23, Janeiro 1975.
- Lopes, Ana Cristina M. & Reis, Carlos [1987] (2011). *Dicionário de narratologia*. 7.^a edição. Coimbra: Almedina.
- Machado, Álvaro Manuel (1996). “Braga, Maria Ondina”. In Machado, Álvaro Manuel (dir. e org.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.
- Martins, Fernando Cabral (2008). “Mesa-redonda: A circulação do conto no espaço contemporâneo”. In Neves, Margarida Braga & Rocheta, Maria Isabel (coord.) (2008). *O domínio do instável*. Porto: Caixotim Edições.
- Martins, Serafina (2009). Nota biográfica de Maria Ondina Braga. In Martins, Serafina & Rocheta, Maria Isabel (coord.) (2009). *Conto português séculos XIX-XXI. Antologia crítica*. Vol. II. Porto: Caixotim Edições.

- Martins, José Cândido de Oliveira (2012). “Percurso literário singular de Maria Ondina Braga”. In Silva, Ana Lúcia et al. (2012). *Um jardim para Maria Ondina Braga no Museu Nogueira da Silva*. Braga: Museu Nogueira da Silva.
- Matos, Maria Vitalina Leal de (2001). *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa/São Paulo: Verbo.
- Mendonça, Fernando (1980). “Os contos de Maria Ondina Braga ou a vida fica ao lado”. In *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, n.º 3, 1.º trimestre de 1980.
- Menezes, Salvato Telles de (1993). *Literatura*. Coleção *O que é*. Lisboa: Difusão Cultural.
- Miller, F. J. [1916] (1984). *Metamorphosis*. Harvard: Loeb Classical Library.
- Mónica, Maria Filomena (2011). *A morte*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Monsaraz, Maria Flávia de (2004). *Vénus. Gérmem da vida, da forma, do amor*. Lisboa: Marginália
- (2005). *O Livro do Escorpião*. Lisboa: edição da autora.
- Mora, José Ferrater (1991). *Dicionário de Filosofia*. Trad. António José Massano & Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote.
- [1983] (1994). *Diccionario de Filosofia de bolsillo*. 8.ª reimpressão. Madrid: Alianza Editorial.

----- (1997). *Dicionário Prático de Filosofia*. Lisboa: Terramar.

Morão, Paula (1993). “Braga, Maria Ondina”. In *Biblos-Enciclopédia Verbo das Literaturas Portuguesas*, vol. I. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.

Nemésio, Vitorino (1935). “Parágrafos Paracríticos”. In *Seara Nova*, n.º 446, 1935.

Nunes, Natália (1975). “Maria Ondina Braga, A revolta das palavras”. In *Colóquio/Letras*, n.º 28, novembro de 1975.

Pasco, Alan H. (1994). “On defining short stories”. In Pasco, Alan H. (org.). *The new short story theories*. Athens, Ohio: Ohio University Press.

Pepetela (2008). *Contos de morte*. Lisboa: Nelson de Matos.

Propp, Vladimir [1928] (1965). *Morphologie du conte*. Trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov & Claude Kahn. Paris: Éditions du Seuil.

Resina, Luís (1999). *Guia de Interpretação Astrológica*. Lisboa: Pergaminho.

Ricoeur, Paul (2011). *Vivo até à morte*. Trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70.

Rinpoche, Sogyal [1992] (1995). *O livro tibetano da vida e da morte*. Lisboa: Difusão Cultural.

- Sá-Carneiro, Mário de (1998). *Poesias de Mário de Sá-Carneiro*. 7.^a edição. Lisboa: Editorial Ática.
- Salema, Álvaro (1982). “Maria Ondina Braga. *O homem da ilha*”. In *Revista Colóquio/Letras*, n.º 70, novembro de 1982.
- Salema, Álvaro (1984). “Braga, Maria Ondina”. In *Antologia do conto português contemporâneo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Santa Cruz, Maria de (1994). “Lótus, Jericó e a nostalgia do fantástico”. In *Revista Colóquio/Letras*, n.º 134, outubro de 1994.
- Saramago, José (2005). *As intermitências da morte*. Lisboa: Caminho.
- Scarano, Julita (1984). “Maria Ondina Braga. Meu objetivo é falar de homens e mulheres”. In *O Estado de São Paulo*, n.º 193, 19 de fevereiro de 1984.
- Schulman, Martin (1975). *Os Nódulos Lunares*. Trad. Luiz de Freitas. 5.^a edição. São Paulo: Ágora.
- Silva, Ana Lúcia et al. (2012). *Um jardim para Maria Ondina Braga no Museu Nogueira da Silva*. Braga: Museu Nogueira da Silva.
- Smith, D. Howard (1971). *As religiões chinesas*. Trad. Maria Ondina Braga. Lisboa: Arcádia.
- Vovelle, Michel (1983). *La mort et L'Occident – de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimar & Pantheon Books.

Dicionários (exceto Lopes & Reis, 2011)

Academia das Ciências de Lisboa (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. II volume. Lisboa: Editorial Verbo.

Filmes

Brest, Martin (dir.) (1998). *Meet Joe Black*. Hollywood: Universal Studios.

Internet

Assembleia da República. “Voto de pesar pela morte da escritora Maria Ondina Braga”. In *Assembleia da República.pt*. <http://www.parlamento.pt/actividadeparlamentar/paginas/detalheactividadeparlamentar.aspx?bid=73064&act_tp=vot>. Último acesso a 12/09/2013.

Barreiros, José António. “Uma vida sem idade”. In *Maria Ondina Braga.blogspot.pt*. <<http://mariaondinabraga.blogspot.pt/2012/08/uma-vida-sem-idade.html>>. Último acesso a 12/09/2013.

Encyclopaedia Britannica. “Antoine-Laurent Lavoisier”. In *Encyclopaedia Britannica.com*. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/332700/Antoine-Laurent-Lavoisier#toc218476>>. Último acesso a 12/09/2013.

Cópia do registo de nascimento de Maria Ondina Braga

i

Pormenores da cópia do registo

nota dada a di. En un set Antonio Francisco
a di. Para Enana de Lho
a mado de Lari Antonio Soares
a de Enana de Soares (Barbosa Soares)
Foram testemunhas e pedintes Jozeim Francisco, Bra-
za, roctura, euaio, mupapas commual, no rera
no Parate, expmptores po me bastante pueras do
no Parate, expmptores po me bastante pueras do

AVERBAMENTOS
 Registo N.º 417
 Maria Antónia Lopes
 Fernandes Braga
 26.000 Francos
 L. 1.º
 nº 1 - Falência em 14 de Março de
 2003, na freguesia de Braga, 1.ª
 de Santo, concelho de Braga. Assento
 nº 38 de 2003. Em 14 de Março de
 2003, 2003.

Anexo C

Certificado do registo



Gab. de Certidões na Loja do Cidadão Lisboa

Rua Abranches Ferrão, n.º 10, Piso 1
Tel.: 217231420 Fax.: 217231425
Email: irn.lclaranjeiras@ama.pt

Relativamente à certidão requisitada sob o nº 5234/2013

CERTIFICO

Que o presente documento está conforme o original do registo nº 237 do ano de 1922 da Conservatória do Registo Civil de Braga. Substitui a certidão de cópia integral Certidão Assento de Nascimento para Outros fins.

Gab. de Certidões na Loja do Cidadão Lisboa, 2013-07-31 15:45

Loja do Cidadão (Civil), Rosa Maria Ferreira Silva Amadeu Vaz